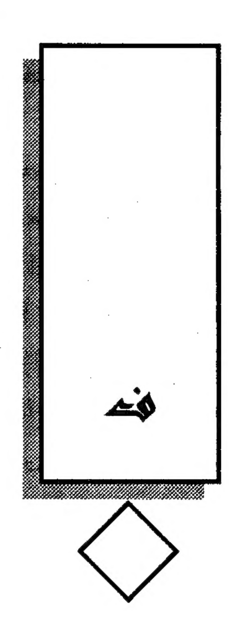


ثقافة الصورة

ندوة العدد (*)

المشاركون:
- شاكر عبد الحميد
- عادل السيوى
- عز الدين نجيب
- ماجد مصطفى
- محمد العبد

ومن هيئة التحرير:
هدى وصفى
محمد الكردى
محمود نسيم
أعد الندوة وشارك فيها:
عبد الناصر حنفى

هدى وصفى:

أرحب بكم جميعا فى ندوتنا لهذا العدد، والذى خصصنا ملفه لموضوع "ثقافة الصورة".

وفى الواقع فإن لدينا عدة دوافع حملتنا على اختيار هذا الموضوع، إذ يبدو أننا نشهد مرحلة صعود وتنام غير مسبوقين لحضور الصورة فى حياتنا، بحيث أصبحت تتمتع بقدر من السطوة الهائلة، والتى تكاد تلغى- ربما- الوجود الحقيقى أو الفعلى وتحيله إلى مجرد وجود يحتل حيزا هامشيا، وهو الحيز نفسه الذى يمكن أن نقول إنه يكاد يستوعب جزءا كبيرا من حياتنا، باعتبار أننا نحيا الكثير من الأحداث التى تمر بنا عبر الفرجة على الصورة، وهو ما تؤكده الظروف الحساسة والمأزومة التى يمر بها الوطن العربى منذ عشر سنوات، بدءا من حرب الخليج الأولى ثم الثانية، ومرورا بالانتفاضة الفلسطينية، وكل هذه الأحداث عايشناها وتأثرنا بها أساسا من خلال الصور التى كانت تنقلها الفضائيات، وبالطبع فهذه الملاحظة لا تهدف إلى طرح الصورة بوصفها موضوعا سياسيا وحسب، بقدر ما تهدف إلى التأكيد على راهنيتها، وفاعليتها، فقد أصبحت الصورة ذات تأثير ملموس فى مجمل ممارسات حياتنا.

(*) العدد ٦٢ / ربيع وصيف ٢٠٠٣.

ولدينا تسع نقاط مطروحة للنقاش فى هذه الندوة، وهى تدور حول ثقافة الصورة، وتاريخها، وفلسفتها، ودورها باعتبارها مشكّلة لاستجابات متعددة ومحركة للجماعة، ثم تجلياتها فى السرديات وفنون الفرجة و الميديا، وعلاقتها بالتابو فى الفن والدين، وكذلك علاقتها بالأيدولوجيا وخاصة عندما يتعلق الأمر بالحرب، وحضورها فى التحليلات المتعلقة بجماليات التلقي، وفى خطاب الحداثة.

ويمكننا النظر إلى هذه النقاط بوصفها اقتراحات للحوار أكثر منها جدول عمل للندوة، وبالتالى فبمقدورنا تغيير الترتيب أو حتى اختصاره أو الإضافة إليه كما نشاء. ولكن فى كل الأحوال أعتقد أننا سنجد أنفسنا مطالبين بتحديد إجابة ما حول بعض الأسئلة التى تطرحها هذه النقاط، فمثلا قبل تناولنا لثقافة الصورة بصفة عامة ينبغى أن نحدد، أية ثقافة وأية صورة، باعتبار أن ذلك التحديد سيعمل على تأطير الموضوع داخل سياقات محددة، فالثقافة- كما نعلم جميعا- كلمة عامة للغاية، ومجرد طرحها يضعنا بمواجهة ميدان متسع من التعريفات و الدراسات، فهل سنتحدث حول ثقافة النخبة أم الثقافة الشعبية، وهل سنموقع حوارنا داخل الثقافة العربية وحسب، ولكن ما هى الثقافة العربية؟ هل سنتناولها بوصفها الثقافة التى دفعتنا لطرح هذا السؤال حول الصورة، وبالتالى فهى من تجعل هذا التساؤل ممكنا، أم سنتحدث عن الثقافة التى شكلت علاقتنا الراهنة بالصورة وعندئذ لا نستطيع أن نغفل ثقافة الآخر أيضا، بمعنى أن طرحنا سؤال الصورة على ثقافتنا العربية سيفضى بنا لتناول ما هو خارجها، عبر الاهتمام بالعلاقات العضوية بين هذه الثقافة وروافدها المختلفة، وكذلك الأمر بالنسبة لتناول مفهوم الصورة، فهناك الصورة الفعلية، والافتراضية، والفنية..الخ، فما هى الصورة التى سنتصدى لقراءتها أو للبحث فى أصولها، خاصة وأن الصورة فى ثقافتنا القديمة قد توقف تطورها وجمدت عند مرحلة ما، وهكذا فهناك مداخل عديدة لتناول الموضوع مما يدفعنا إلى محاولة تأطيره داخل سياق يربطه بالمعاش، ولا يخرج أيضا عن هدف المجلة وخصوصيتها المرتبطة بالنقد الأدبى.

محمد الكردى:

أتفق مع ما قالته "هدى وصفي" من أن الموضوع متشابك للغاية، بل و عامر بالانزياحات التى قد ننزلق معها إلى طرق وأبعاد متنوعة، ولذلك فقد يكون تحديد بعض الأطر مفيدا بالفعل.

واسمحوا لى أن أتحدث مرتكزا على تحليلات "ريجيس دوبريه" فى كتابه " حياة وممات الصورة " (والذى قدمت له عرضا فى هذا العدد)، وهو يعالج ظاهرة الصورة باعتبارها مرت بثلاث مراحل:

١- مرحلة اللوجو سفير (logo-sphere) حيث تتماهى الصورة مع الشيء

٢- مرحلة الجراف سفير (graph- sphere)حيث تتحول الصورة إلى رمز يحمل معنى التماهى، مثل الأيقونة التى تشير إلى الشيء دون أن تتماهى معه، وإن كانت هذه الرمزية تنزلق أحيانا إلى نوع من الاتحاد بين الصورة والشيء.

٣- مرحلة الفيديو سفير(video-sphere)حيث تحل الصورة محل الواقع والشيء، وتصبح غاية فى ذاتها.

وهذا التصنيف قد تظهر أهميته أكثر عبر بعض المقارنات، فالصورة فى العصر الوثنى تأخذ بعدا مأساويا، لأن الديانة القديمة الوثنية هى ديانة طبيعية، بمعنى أن فكرة الألوهية تنفصل عن فكرة الإنسان، فالإله هنا هو الجد المؤسس والغائب أيضا، بينما الصورة هى البديل الحى له. أما فى عصر "الفيديو سفير " فالصورة ترتبط بجانب اقتصادى واستهلاكي، فهى تقدم لنا بديلا عن الواقع عبر الإلكترون وخدعه، بحيث تصبح هى بذاتها البرهان لما هو واقع.

هدى وصفى:

أعتقد أن "الكردى" قد حصر الموضوع إلى حد ما فى تحليله لكتاب " ريجيس دوبريه"، وهو ما قد يمثل مدخلا جيدا، ولكن ربما نرغب فى المزيد من الانفتاح تجاه الآفاق التى يتيحها موضوعنا.

عادل السيوى:

سأتحدث بصفتى أحد المنشغلين بإنتاج الثقافة، فالمجال الذى قد أكون مفيدا فيه هو ما يتعلق بمجمل آليات إنتاج الصورة، وعلاقة الصورة الفنية بالصور الأخرى، وفى هذا الإطار أرغب فى طرح مجموعة من الملاحظات الأولية التى يمكننا التعامل معها بوصفها مداخل للموضوع أو حتى بوصفها أسئلة أو تساؤلات مفتوحة تحتاج منا للكثير من العناية والاهتمام.

وبداية، فنحن نسمع الكثير عن " الثقافة البصرية " ولكن يبدو أننا نفتقر للرغبة فى تحديدها، فما هو مجال فاعلية " الثقافة البصرية " كمصطلح ؟ أين تبدأ ؟ وأين تنتهى ؟ وأين تكون فاعلة أكثر ؟

وهذه المجموعة من التساؤلات قد تجعلنا قادرين على استشراف خرائط هذا المجال بقدر ما تتيح لنا ملاحظة اتجاهات الخطاب حول هذه الظاهرة بصفة عامة، وعلى هذا النحو سيمكننا ملاحظة أن ثمة دفعا خلال السنوات الأخيرة لطرح ما يتعلق بالثقافة البصرية باعتباره وجهة نظر حول العالم، أى تقديم هذا المجال والتعامل معه بوصفه نافذة أو زاوية يمكن أن ننظر من خلالها إلى العالم بأسره، وهو ما أعترض عليه، لأننى أعتقد أن كل ما يتعلق بالثقافة البصرية هو بالمقام الأول " مجال بحث ".

لقد عايشنا هذا المنحى كثيرا من قبل، فمع بداية ظهور أطروحات علم اللغة والتحليل النفسى وغيرهما، كان هناك ذلك الميل الشديد لتحويل هذه الميادين إلى وجهة نظر بالمعنى السابق ذكره، ونحن نعلم الآن أن تلك الأطروحات حافظت على وجودها وتطورت علميا بفضل ما أنجزته من دراسات، أى بفضل ما قدمته بوصفها " مجالات بحث "، وبالتالى يمكننا النظر لهذا الميل نحو تحويل مجال ما إلى وجهة نظر بوصفه مرحلة ما فى استقبال المجال أو فى صعوده.

هل سينطبق هذا على " الثقافة البصرية "؟.... لا أرغب فى الإجابة على هذا السؤال بقدر ما أرغب فى تأكيد أننا نعايش الآن عبر كل تلك الأبحاث والدراسات المنهمرة حول "الوسائطية"- خاصة من المثقفين الفرنسيين محاولة نشطة لتوسيع مدارات الثقافة البصرية وتحويلها إلى وجهة نظر، بل إن الأمر قد تعدى حدود التحميل الزائد للمصطلح وتوسيعه أكثر مما ينبغى ليصل إلى محاولة التهام المناطق السمعية واللغوية وهضمها داخل مدارات الصورة، مما يدفعنى إلى التساؤل حول موقفنا الراهن من هذه الحركة، وهل نستجيب لهذا الإندفاع العالمى تجاه استبدال تاريخ الصور- مثلا- بتاريخ الفن، وأن نعتبر تاريخ الفن جزءا صغيرا، أو درجا صغيرا داخل تاريخ كبير ودولاب كبير يدعى "تاريخ الصورة"؟ هذا هو سؤالى الأول.

ومن جهة أخرى، وهذا سؤالى الثانى، لماذا يتم تناول الثقافة البصرية عبر تحديد مجالات إنتاجها وآليات اشتغالها على نحو منفرد، فيما يتم إهمال العلاقات التحتية المكونة لتلك الآليات؟ فمثلا لا يوجد باحث درس بشكل وافٍ انعكاسات تشريحية العين وفسيولوجيتها وسيكولوجيتها، على آلية إنتاج الصورة، فهناك دائما ما يمكن النظر إليه بوصفه حالة من التعالى على هذه المنطقة، والمصحوبة بقفز إلى المستوى الأعلى من التواصل البصرى وعلاقة الصورة

بالوعي، وذلك بالرغم من وجود محاولات مهمة للغاية مثل دراسة "أرنهايم"- تنهض بتحليل دور تلك الأبعاد التشريحية والفسيولوجية فى مسألة الإدراك البصرى.

ولنتوقف قليلا عند هذه النقطة، فنحن كبشر لدينا عينان فقط (وحتى هذه الحقيقة البسيطة يمكن أن تكون مهمة)، وعيوننا أفقية، أى أنها ترى بشكل أفقي، ولها حدود معينة فى الرؤية، فنحن لا نرى النور، ولا الظلمة، ولا السرعة، ولا الصغير للغاية، ولا الكبير للغاية، وبالتالى فنحن محدودون فى إدراكنا بملكة معينة وبنطاق وظيفى يرسم مدار عمل العين، هذا عن الجانب التشريحي، أما من الناحية السيكولوجية، فالعين- مثلا- لا تستطيع أن ترى الأشلاء، أو إفرازات الجسم، فثمة مانع سيكولوجى للرؤية، فالجسم لا يريد أن يرى نفسه مقطعا، فمشهد الجسد الممزق هو عائق أمام استمرار هذا الجسد نفسه، ولذلك تصدر أوامر نفسية باستبعادها من مجال الرؤية، فلو أننا شاهدنا جثة ممزقة لأدرنا وجوهنا على الفور لأننا لا نقدر على رؤية الدم والمخاط وما إلى ذلك، فالجسم لا يستطيع التعامل مع إمكانية فنائه الخاص.

وفيما يلى سأحاول عرض تصورى الخاص- والبسيط- حول المراحل التاريخية للصورة، وذلك بشكل مختصر قدر الإمكان ودون الدخول فى تفاصيل كثيرة. وفى اعتقادى أن الصورة لم تتعرض سوى لخمس نقلات أو مراحل كبيرة خلال رحلتها الطويلة.

وأول هذه المراحل هى الصورة البدائية، والتى نجدها فى الكهوف وعلى الصخور(وبالمناسبة فالأبحاث الفرنسية لا تحب التوقف طويلا عند هذه المرحلة فهم يبدأون عادة من الوعى بالموت)، وفى هذه المرحلة نجد أن الروح والجسد هما شيء واحد، فلم يتم التمييز بينهما بعد، والمكان غير موجود بمعنى إنه لم يتم بعد اكتشاف قانون وجوده، وبالتالى فليس لدى الصورة البدائية أى طموح أو اهتمام بفكرة فرض نظام معين على المكان.

والنقلة الثانية هى مرحلة ظهور الحضارات، واكتشاف الإله وبالتالى ظهور المعبد، وهنا أصبح لدينا نظام أو قانون لحضور المكان ووعى بالفراغ، وعمل منظم من أجل إنتاج الصورة بل ومن أجل تلقيها أيضا، بحيث تعمل الصورة أساسا بوصفها وسيطا بين الفكرة وبين المتدين، أو بين اليومى والمطلق. وعلى هذا النحو أسست تلك الحضارات للعلاقة الأساسية: "الله- المعبد- السلطة". وعبر هذه المرحلة كانت الصورة وسيطا شعبيا حقيقيا يتم تداوله وتلقيه فى الحياة اليومية، وكما نعلم فقد حافظت المسيحية على هذه الآلية وطورتها على نحو يفوق ما حدث فى الحضارة الإسلامية.

والمرحلة الثالثة هى ظهور السوق، حيث تم فك العلاقة بين الصورة والمعبد، وأصبح بالإمكان تحريكها وتدويرها، لقد خلق السوق لوحة الحامل، والتى أدت إلى ظهور صورة أخرى ليس لها علاقة بثبات العمارة، صورة تتحرك وتلف دون ارتباط بمكان معين، وهى صورة مختلفة عن تلك الصور الصغيرة التى كانت تصاحب الصروح المعمارية الكبيرة.

والسوق قد أنجز- على هذا النحو- فعلا ثوريا فى الحياة، حيث حرر الصورة من ارتباطاتها التقليدية فأصبحت صورة مختلفة تماما، بحيث كانت البرجوازية التجارية تكلف الفنان برسم لوحة لا يعلم من سيقتنيها، وبالتالى فثمة وسيط دخل فى العلاقة بين الفنان ومتلقيه، ولم يعد على الفنان أن يرسم لإرضاء شخص محدد، مما خلق فراغا أو فجوة ملأتها علاقة الفنان بلوحته من جهة ومقاييس السوق من جهة أخرى، وكلتا العلاقتين شجعتا وحفزتا تطوير "التقنية".

وتمثل "التقنية" المرحلة الرابعة فى تاريخ الصورة، وقد تطورت التقنية من طرائق رسم الصور والمنظور وما إلى ذلك من أساليب تمثيل الواقع، لتشمل عملية استنساخ الصور نفسها، فمع ظهور

فن الحفر واعتماده كوسيلة فنية أصبح لدينا صورة من نوع آخر تماما، إنها صورة تنتج صورا. واستنساخ الصور أدى بعد ذلك إلى استنساخ الواقع نفسه مع ظهور " الفوتوغرافيا".

وما إن ظهرت التقنية على هذا النحو حتى أصبحت صاحبة اليد العليا فى تطور الصورة، فقبل هذا الظهور كانت الصورة تتطور نتيجة جدل جمالى داخلى بين الفكرة والعلامات، أما مع هذا الوطء الثقيل لحضور التقنية فقد انبثقت تغيرات هائلة فى مدى زمنى قصير، فمن الفوتوغرافيا إلى السينما، إلى التليفزيون، إلى الكمبيوتر.. الخ، بحيث بات من الواضح ذلك الأثر الفعال للتقنية على حياة الصورة المعاصرة والذى أدى بنا إلى الانتقال إلى المرحلة الخامسة والأخيرة- حسب تصنيفى- لتاريخ الصورة.

وعبر هذه المرحلة – أو فلنقل اللحظة- الراهنة التى نعيشها الآن سيبدو وكأننا على مشارف نقلة ما، وهى نقلة كبيرة إلى حد قد يصعب تصوره، وربما كانت لا تخص الصورة بالمقام الأول، ولكن لا شك أن الصورة ستتأثر بها. فهناك مرحلة جديدة يدخلها الوعى البشرى كنتاج للتطور الرهيب الذى تشهده الذاكرة الإنسانية عبر توحيد الخلايا البيولوجية مع الخلايا الالكترونية لصنع ذاكرة خارج الجسد وتأسيس فاعلية لنوع جديد من الذكاء الذى سينتج سلالة جديدة من المعرفة الإنسانية.

وفى النهاية أود أن أتحدث قليلا حول أهمية الصورة الفنية، وتميزها، فبرغم أن بعض الدراسات قد أشارت إلى أن الصورة " الفنية " قد لا تمثل سوى ٢٪ من إجمالى الصور المنتجة والمتداولة، فما زالت هذه الصورة- الفنية- تلعب دورا محوريا عبر تلك النسبة الضئيلة من الحضور.

وتنبع أهمية الصورة الفنية من عدة خصائص، فهى أولا تتمتع بتاريخ خاص يرصد حركتها، وفكرة انفصال تاريخ الصورة عن التاريخ العام يكسبها خصوصية شديدة ويجعلها بمثابة منصة معرفية مستقلة لإنتاج ومحاكمة المفاهيم والأفكار، كما أنها- ثانيا- مجال لكشف الحقيقة والبحث فيما وراء الظواهر، وهى كذلك تتمتع بمجال للتأثير أوسع مدى من مجال تأثير اللغة المكتوبة، لأنها تعمل أساسا على الحواس والمشاعر، وبالتالى فمجال تأثيرها غير زمنى، بمعنى إنه ليس محددا بزمان معين، ففاعليتها تتجاوز زمن إنتاجها، وهى عابرة للفروق والحواجز الجغرافية والإثنية، كما أنها فى النهاية تحتفى بالنقد بوصفه عملية مكملة لها.

وهذه الخصائص تحديدا هى ما جعل مجال الصورة الفنية ساحة للعراك والصدام المستمر مع الواقع، ومع السلطات، ومع الوعى المحافظ، ولذلك فهى دائما محل ريبة، وبالطبع فحديثى هنا ينصب على الصورة التى ينتجها الفنان الحقيقى وليس الصور التى تسعى لتكريس ما هو قائم.

واسمحوا لى أن أختم تلك الملاحظات بتساؤل أخير:

لقد كان هناك تاريخ شديد من معاداة اللوحة والتحالف معها، وفى الغرب حوار دائم حول موت اللوحة وإعادة بعثها، ونحن هنا فى مصر نسمع هذا دون أن نعلم لماذا ماتت، ولا لماذا بعثت، بل إن أغلبنا قد لا يرى هذا الطرح جديرا بأى اهتمام، ولكن عبر هذا الحوار يطرح الغرب على نفسه سؤاله الأساسى حول أفق التصوير وأفق الصورة الفنية، وهو يفعل هذا باعتباره قد ظل ينتج الصورة دون انقطاع طوال الخمسمائة عام الأخيرة، وهو ما يدفعنى إلى التساؤل حول ما إذا كان هذا المجال-مجال الصورة الفنية- ينتهى بالفعل؟ وما مدى إدراكنا أو وعينا لهذا الجدل الدائر فى الغرب؟ على الأقل من حيث تأثيره علينا، وأنا أطرح سؤالى حول الغرب تحديدا لأن له تأثيرا كاسحا علينا وعلى وعينا، ولذلك فإن لم نتعرف على آليات حركته وعلى الأسئلة الكبرى التى يطرحها على نفسه فسنظل ندور حول فكرة النسخ الباهت لما نستطيع فهمه.

شاكر عبد الحميد:

بداية أود الإشارة إلى أهمية وحيوية الموضوع الذى اختارت مجلة "فصول" أن تجعله محورا لعددها ولندوتنا هذه، ففى اعتقادى أن هذا الموضوع لم تتم مناقشته بشكل كاف أو مناسب فى الثقافة العربية المعاصرة، هناك بالطبع إشارات كثيرة ولكنها مازالت فى حاجة إلى التبلور فى إطار عمل متكامل أرجو أن تكون هذه الندوة بدايته.

نتذكر جميعا المثل الصينى القائل " الصورة بألف كلمة"، وأنا أعتقد أن الصورة الآن قد أصبحت "بمليون كلمة"، فصورة واحدة يمكن أن تؤدى إلى تغيير مسار الأحداث والتأثير فى مشاعر وأفكار البشر عبر بثها من خلال ميديا التليفزيون والفضائيات.

وللصورة عدة أنواع، مثل الصورة الفوتوغرافية، والإدراكية، وصورة الذاكرة، والخيال، وأيضا ما يسمى بالصورة اللاحقة، أى ما يحدث بعد أن ندرك مشهدا معينا ثم يختفى بينما تظل آثاره على شبكية العين، وقد أصبحت هذه الظاهرة تدرس ضمن أبحاث الذاكرة، وبخاصة الذاكرة قصيرة المدى، أو الذاكرة النشطة، فنحن نمتلك بالفعل نوعين من الذاكرة:

الذاكرة طويلة المدى والتى هى ذاكرة السنين والشهور، والتى توجد بها الأحداث الماضية، ثم الذاكرة قصيرة المدى، والتى تقدم لنا الأحداث الفورية، والوقائع البصرية الآنية، وهذه الذاكرة مهمة للغاية لأنها تقتنص المادة البصرية من العالم المحيط بنا، ثم تعالجها وتحولها إلى الذاكرة طويلة المدى.

واستكمالا لما طرحه عادل السيوى حول مسألة الحواس وعلاقتها بالإدراك البصري، سأتقدم خطوة إضافية لأستعرض كيف يتم تشغيل المادة البصرية على مستوى عمل المخ، وسأستند فى هذا الأمر إلى أبحاث "روجر سبيرى" وهو عالم أمريكى حصل على جائزة نوبل فى الطب.

ولنبدأ بالقول إن المخ البشرى ينقسم إلى نصفين كرويين: النصف الأيمن، والنصف الأيسر. والنصف الأيمن هو الذى يقوم بالمهام الأساسية فى إنتاج وإدراك الصور، بينما النصف الأيسر يؤدى الدور الأساسى فى إنتاج و فهم اللغة، وبالطبع فهناك نوع من التكاملية بين نصفى المخ، وهو ما يتم عبر مجموعة هائلة من الألياف العصبية التى تربط بينهما (وتسمى بالجسم الجاسيء)، وهذا التكامل بين مناطق اللغة ومناطق الصورة مطلوب لإنه من النادر أن نجد صورا بلا كلمات، ولا كلمات بلا صور، فالصورة- مثلا- تكتسب معناها عبر إعطائها اسما ما، أو ربطها بكلمة ما، بينما الكلمات قد تكون فى الواقع مجرد صور، فعندما أقرأ لا أرى سوى أشكال يتم تلقيها وإرسالها إلى منطقة معينة فى المخ حيث يجرى تحويلها إلى كلمات.

ونشاط النصف الأيسر يتسم بالتسلسل والتتابع، بمعنى أننى عندما أنطق جملة ما فسأنطقها كلمة تلو الأخرى، وحرفا تلو الآخر، بينما يتسم نشاط النصف الأيمن بالتزامن، بمعنى أننى عندما أدرك صورة ما، أدركها دفعة واحدة بشكل كامل وعلى نحو متزامن. وبالطبع فثمة علاقات تداخل بين ما هو متزامن وما هو متسلسل أو متتابع فى العملية الإدراكية للموضوع الواحد، فمثلا عندما أرى لوحة سأدركها للوهلة الأولى بشكل متزامن وآني، ولكن إذا ما حاولت التأمل فى تفاصيلها فسيتم ذلك على نحو تتابعى وتسلسلي.

والنصف الأيسر تفصيلي، أى إنه يهتم بدقائق العلاقات ومكوناتها، أما الأيمن فهو يهتم بالكل، بمعنى أن الأيسر يدرك الشجرة كمركب يتكون من فروع وجذع وما إلى ذلك، بينما الأيمن يدركها ككل واحد غير منقسم.

وبصفة عامة، فالنصف الأيمن مجازي، خيالي، عاطفي، انفعالي، حركي، بينما الأيسر تحليلي، عياني، منطقي، وهناك فروق أخرى كثيرة بين هذين النصفين بحيث أصبحت الكتب الحديثة عامرة بالجداول التى تشرحها.

وهناك دلالات ثقافية لهذه الفروق فى عمل النصفين الكرويين للمخ، وقد تم تطوير هذه الدلالات عبر الكثير من الأبحاث بحيث باتت تستخدم لتصنيف الأشخاص والثقافات حسب هيمنة نشاط أحد هذين النصفين على الآخر. فالأفراد الذين يميلون إلى التفكير عبر صفات النصف الأيمن هم أكثر مجازية وخيالية وانفعالية وعاطفية، وأكثر اهتماما بعالم الفن والإبداع، وبالعكس فمن يميلون لتغليب صفات النصف الأيسر هم أكثر ميلا لعالم الواقع والتحديد، وأكثر اهتماما بما هو منطقى. وأيضا هناك ثقافات أكثر ميلا إلى ما هو مجازي، وأخرى أكثر تشبثا بالتحديدات والنواحى العملية، مع ملاحظة أن فكرة التعميم غير واردة هنا، فلا يمكن أن نقول عن ثقافة ما إنها " خيالية" بمعنى أنها ضعيفة الصلة بالواقع، فالحديث هنا عن ميل معين تجاه أحد طرائق الإدراك، وهذا الميل لا ينفى- بالطبع- وجود الطرائق الأخرى داخل نفس الثقافة.

وبالمناسبة فبعض الدراسات التى أجريت للمقارنة بين الثقافات صنفت "الثقافة العربية"بوصفها ثقافة نصف أيسر تهتم باللغة.

وبصفة عامة فمن المفترض داخل كل ثقافة أن يحدث نوع من التكامل بين نشاط النصفين الكرويين بحيث تنتج هذه الثقافة فردا قادرا على العمل ومواجهة الحياة وقادرا أيضا على الإبداع و تذوق الفن.

هدى وصفى:

أعتقد أننا لا نزال فى حاجة إلى المزيد من الحديث عما يخص ثقافتنا فى موضوع الصورة، وربما أتصور أيضا إنه ينبغى أن نطرح مسألة الأنساق الفكرية المحمولة على اللغة التى أتتنا من الماضى بحيث نستطيع أن نرى الصور التى نعيش بها أو عبرها أو من خلالها، فمثلا لدينا صورة الفحولة، وصورة المرأة، وما إلى ذلك، مما قد يؤدى بنا إلى تحليل ليس فقط حضور هذه الصور داخل أنماط السلوك والفكر فى مجتمعنا، ولكن أيضا إلى كشف مجمل العلاقات التى تكسبها استمراريتها.

ولدى تساؤل يتعلق بما طرحه عادل السيوى حول "عدم الرغبة فى مشاهدة الأشلاء "والتى تضع حدودا لما يمكن أن تراه العين، فإلى أى مدى يتفق هذا مع تلك المعايشة اليومية عبر الفضائيات لمشاهد الأشلاء والأوصال المقطعة والمنقولة من مناطق الوطن العربي، وتحديدا من فلسطين والعراق، هذا بالإضافة إلى صور العنف المبالغ فيه والتى لم يعد أى فيلم أجنبى يخلو منها.

محمد الكردى:

لابد أولا أن أبدى إعجابى بما استمعت إليه من عرض جميل لنظريات تحليل وظائف المخ ودورها فى عملية الإدراك البصري، ولكن دعونى أقول إن هذه النظريات تغفل الجانب الإنساني، ولنلاحظ إنه لكى أتذوق وجبة جميلة فلست فى حاجة إلى فهم كيفيات عمل وظائف المعدة، فعلى سبيل المثال هناك حقيقة علمية تقول إن الصور التى نراها فى الأحلام تتأثر بالبقع الضوئية العالقة بالعين فى فترات النوم الخفيف، ولكن إذا ما أردت أن أدرس نظرية الأحلام عند فرويد فبماذا يمكن أن تفيدنى هذه الحقيقة؟ وبالطبع فأنا لا أدعو إلى استبعاد التفسير الوضعي، العلموي، ولكننى أريد أن نهتم بالجانب الانسانى والاجتماعى والتربوى فى تشكيل الذوق.

والحديث عن علاقة العرب بالنصف الأيسر (المنطقي) من المخ ذكرنى بمقولة "إرنست رينان" التى نعتت الشعوب السامية-وضمنها العرب - بأنها شعوب تعيش على الخيال وينقصها المنطق، وبرغم التناقض الذى نلاحظه هنا فإننى أتساءل عما إذا كنا أمام نفس طريقة التفكير التى

تقسم البشر تقسيما تراتبيا بل ويكاد يكون"عرقيا"، وما مدى خطورة استخدام النظريات العلمية الحديثة فى هذا الصدد؟

عادل السيوى:

لقد حاولت إعطاء لمحة عن البعد التشريحى والفسيولوجي والسيكولوجى فى عمليات الإدراك البصري، باعتبار أن ذلك يمثل نموذجا لحالة إغفال العلاقات المتبادلة بين آليات إنتاج الصورة وإدراكها، وما قدمته ليس سوى نموذج واحد ربما أخذ مساحة أكبر مما ينبغى فبدا وكأنه موضوع قائم بذاته، وهذا لا ينفى أن لدى الكثير من النماذج والتساؤلات والإلماحات، (مثل تأثير الكادر السينمائى على اللوحة) والتى تتناول رصد ما هو مغفل من العلاقات المكونة للإدراك البصرى.

أما فيما يتعلق بالملاحظة حول الأشلاء ومدى النفور منها، فهناك بالطبع من يتمتع بمشاهدة عمليات الإعدام والتقطيع وما إلى ذلك، ولكننا نتحدث هنا عن ميكانزم نفسى يتخلق عبر أبعاد كثيرة تبدأ من المستوى الأول للمعرفة الغريزية، أى المستوى الجيني، وهذا المستوى يضع أو يفرض حدودا ما للتعامل مع ما هو بصري، وبالتالى فلدينا "حدود" قد تبدو فكرية أو ثقافية، بينما هى غريزية بالكامل، وهذا ما يدفعنا -على نحو تلقائي- إلى الإشاحة بوجوهنا عندما نرى أى إفرازات جسدية. أما أن هناك من يحبون مثل هذه المناظر فهذه حالة إرادية تعمل - لأسباب ليس من مهامنا هنا تحليلها- على مقاومة هذا التحديد الجينى والغريزى.

عز الدين نجيب:

يبدو لى من بعض التعريفات والمداخلات والمقاربات التى طرحت هنا حول الصورة وثقافتها، أن ثمة ميلا ما إلى تناول هذه الظاهرة على نحو يوحى بثباتها، ولن أقول" يعمل على تثبيتها"، وإزاء هذا أرغب فى التأكيد على المفهوم التاريخى الذى هو غير ثابت، ولا يرتبط بحواكم لا تتغير،فمع الاعتراف بكل مدركات العلم، إلا أننى أعتقد أن منطقة الوعى لها الدور الرئيسى فى إنتاج الصورة و منحها دلالاتها.

والإدراك الإنسانى الأولى للوجود هو إدراك بصري، وحتى اللغة المكتوبة بدأت قديما (مع الكتابة المصرية وغيرها) بوصفها صورا، وهكذا فمن الإدراك البصري، إلى الإدراك التخيلى الذى يحول ما هو بصرى إلى صور مختلفة، وإلى منظومة من العلامات والدلالات، إلى أن تصل كل ثقافة إلى تشكيل منظومتها الخاصة التى تحتوى وتنسق العلاقة فيما بين الخبرات الإنسانية المتراكمة بها.

ومن هذا المنطلق فإذا ما تناولنا النقطة الأخيرة التى طرحها " عادل السيوى " حول ما هو قبيح غريزيا مثل مسألة تقطيع الجسد، والنفور السيكولوجى من منظر الذبح والدم وما إلى ذلك، ففى هذا الصدد سنجد أن التاريخ يسجل حالات من حروب الإبادة الهائلة والتى تستمر لعشرات السنين،ويقتل فيها الملايين، ويتم خلالها ذبح قبائل بأكملها، بل وشعوب بأكملها، ولدينا الكثير من هذه الحالات المرصودة، والتى لا تبدأ مع المغول، كما لا تنتهى مع ما يحدث فى رواندا مثلا وبعض المجتمعات الأفريقية، ولكن ما يهمنا هنا أن ذلك النفور " الغريزى " لم يلعب أى دور ملموس ضد هذه الحالات وذلك لأن ثمة دوافع أخرى (ثقافية بالمقام الأول) شكلت وعيا آخر لمنظر الدم، وأعطته دلالات مختلفة عما يمكننا اعتباره دلالته الأولية،وقطعا فما أذكره هنا ليس احتفاء بالقدرة الإنسانية على العنف، ولكنه تأكيد- مرة أخرى- على الدور الرئيسى الذى يلعبه الوعى وتلعبه الثقافة فى إطار التاريخ.

وإذا مـا عدنـا إلى معالجـة الـتعريفات المـتعلقة بالثقافة من جهـة، وبالصورة من جهة أخرى، فـنحن أمـام ظاهـرتين متداخلـتين على نحو يصعب فصله، وهما ظاهرتان متحركتان ومتغيرتان إلى الحـد الـذى يجعـل مـن المسـتحيل وضـع تعـريفات اسـتاتيكية أو جامعـة و مانعة بالمعنى المنطقى التقليدى.

عادل السيوى:

ولكـن لا أحـد فـى اعـتقادى حـاول البحـث عـن هـذا الـنوع مـن الـتعريفات الاستاتيكية، وكلنا حتى الآن لم نطرح سوى أسئلة مفتوحة حول الصورة والثقافة.

عز الدين نجيب:

أنـا أتحـدث عـن حـدود الـتعريف الـذى يمكن طرحه، وفى هذا الإطار، أعاود تأكيدى حول أولويـة الصـورة البصـرية باعتـبارها الأصـل فـى ظاهـرة الوعـي، وظاهرة الثقافة، بل وفى عمليات الترجمـة إلى لغـات أخـرى غـير لغـة الصـورة المرئـية، وهـذه المـنابع البصرية مرتبطة بسياق جدلى متحرك ومتغير مع الزمن بحيث يعاد تشكيلها باستمرار.

محمد العبد:

دعونى أستثمر حديث من قبلى فى بلورة بعض النقاط، والتعليق على بعض ما سمعت.

وأبـدأ مـن المحـور الأول "ثقافـة الصـورة: أيـة صـورة ؟وأية ثقافة ؟"والسؤالان المطروحان هنا يـنطويان عـلى تسـليم ضـمنى بصعوبة تحديد هذين المفهومين، وكذلك بتشابك وتداخل مكوناتهما عـبر مفاهـيم وعملـيات أخـرى منـتجة وفاعلـة فـى ميادين المعرفة المختلفة، وهو ما أشار إليه "عز الدين نجيب" فى مقولته حول جدلية العلاقة بين الثقافة والصورة.

وتصـورى أن الصـورة تـتغذى عـلى شتى ألوان الثقافة العقلية والمادية والسلوكية، وبالتالى فقد نسـتطيع القـول إنــه فـيما يـتعلق بالصورة لا توجد حدود فاصلة بين ثقافة وأخرى، مثلما لا توجد حـدود فاصلة بـين الثقافة من ناحية والصورة من ناحية أخرى، وبالطبع فهذا كلام عام قد يحتاج إلى تخصـيص لا أظـن أن المجـال يتسع له، لأن الحديث عن نوع معين للصورة سيؤدى إلى تحديد نـوع الـثقافة المنـتجة لهـذه الصورة، فمثلا إذا تكلمنا عن الصورة الأدبية ستكون الثقافة العقلية هى الفاعلـة، بيـنما لـو تناولـنا الصـورة السـينمائية سيصعب تحديد نمط ثقافى بعينه لأننا سنكون إزاء حالة من تداخل أنماط عديدة من الثقافة.

وهكـذا فإنـنى أخلـص مـن أسئلة المحـور الأول (أيـة صـورة؟وأية ثقافة؟) إلى أننا ينبغى أن نتناول كل أنماط الصور، وكل أنماط الثقافة، وهو ما يفضى بنا إلى عدة نتائج:

أولا، إنه لا تحديد ولا إطار للثقافة، ولا تحديد ولا إطار للصورة، ولا تحديد ولا إطار للعلاقة بيـنهما، وثانـيا، أن الصـورة حياة والحياة صورة، وثالثا، إنه قد آن الأوان لدراسة الصورة الأدبية (وأنـا أتحـدث هـنا مـن مـنظور التخصص) فى إطار ثقافي، فالدراسة البلاغية للصورة لم تعد كافية لتحلـيل النصـوص الأدبـية الرفيعة، وبالـتالى فـإن الانفـتاح على البحوث والتحليلات التى تتناول مختلف فنون الصورة سيقدم لنا فهما أفضل يساعدنا على دراسة أكثر عمقا للصورة الأدبية نفسها.

وأصـل الآن إلى تعليق على المداخلة الهامة التى طرحها "عادل السيوي"، فقد ذكر أن الصورة الفنـية لا تمثل سوى نسبة ٢٪ من إجمالى الصور المنتجة، وهذا الإحصاء مفيد ودال بلا شك، حتى

وإن كـان يخفـض وجـود الصـورة الفنـية إلى هامش ضئيل، ولكننى أتساءل، أية صورة فنية أجرى علـيها هـذا الإحصـاء؟ هـل هى الصورة الفنية المرسومة (اللوحة) ؟ أم الصورة المنحوتة؟ أم الصورة السـينمائية ؟ أم كانـت العينات تشمل جميع هذه الصور؟ ومن جهة أخرى فهناك بعض الدراسات تؤكـد أن الصـور الفوتوغرافـية ذات الوظـيفة الأيقونـية، يمكـن الـنظر إليها بوصفها متضمنة لبعض المكونـات الفنـية مما يكسبها وظيفة رمزية تنزع عنها طابعها الأيقونى الصرف، فهل اهتم الإحصاء المذكـور بهذه النواحي؟ وهل ستظل الصورة الفنية محتفظة بهذه النسبة الهامشية إذا ما أخذنا هذه الظواهر فى الاعتبار؟

عادل السيوى:

هـذا الإحصـاء أجـرى فـى أمـريكا على يد عالم يدعى " توم وولف" وهو يعنى بالصورة الفنية تلـك الصور المنتجة فرديا وهو لا يشمل الصور الشعرية، وبالمناسبة فالبعض يرى أن النسبة المذكورة مـتفائلة جـدا، مع ملاحظة أن الحديث هنا يدور حول المجتمع الأمريكى الذى ينتج كما هائلا من الصور الفنية.

هدى وصفى:

إذا كـنا نرغـب فـى وضع إجابة على سؤال: أية صورة وأية ثقافة؟ فبوسعنا الاتفاق على أننا سـنتعامل هنا مع الثقافة الحالية التى نعيشها، ثقافة عصرنا الراهن، والتى لا تعود مكوناتها إلى ما هـو محـلى فحسـب وإنمـا إلى مجموعـة مـن الـروافد التى ينبع جزء كبير منها (ولا بد أن نعترف بذلـك) مـن الآخـر، وبالـتالى فعلينـا الـتعامل مـع هذه الثقافة عبر مكوناتها المحلية وغير المحلية. وربمـا يمكنـنا هـذا التحديد الأولى أن ننتقل إلى تناول المحور الخاص بدور الصورة باعتبارها مشكّلة لاسـتجابات معينة، ومحركة للجماعة، على أن نعود بعد ذلك إلى المزيد من تمحيص التعريفات إن شعرنا بالحاجة إلى ذلك.

محمود نسيم:

أود أولا أن أشـير إلى أن الموضـوع الـذى نتناوله هنا هو موضوع إشكالى إلى حد قد يفوق القدرة عـلى الإمسـاك بـه، فـالحوار ينصـب حـتى الآن حول دور الإنسان فى تكوين وإنتاج وتلقى الصور والـثقافة، وهـو مـا يحفـزنى عـلى طـرح السـؤال المضـاد حول دور الصورة فى تكوين فكرة الإنسان نفسـها، ولنـتذكر فـى هـذا الصدد الدراسات التى حللت فكرة المرآة ودورها فى بلورة صورة مركزية للذات (لاكان وغيره).

فمـا قبل المرآة، كانت المسألة شذرات، وصورا متناثرة، أما الصورة المركزية للذات فقد تكونت مـع المـرآة وعبرها، و دعونى أتساءل عما إذا كان بمقدورنا زحزحة هذه العملية من المجال الفردى إلى المجـال الاجتماعي، فإذا كان الفرد الإنسانى يكون صورته الذاتية حسب وعيه بشكله المرآوي، فهل تتشكل صور الجماعة أيضا عبر مرايا مماثلة.

وفـى هـذا الإطـار أتذكـر التصـنيف اللافـت حول الانتقال من إنسان المرآة إلى إنسان الشاشة، فإنسـان المرآة هو فى علاقة انعكاسية مع الآخر (باعتبار أن المرآة انعكاس)، وبالتالى فثمة حالة من التواصـل والتـبادل مـع الآخـر عـبر المـرآة، أمـا مـع الانـتقال لـمرحلة إنسان الشاشة والتى حللها "بودريـار"، فالإنسان يصبح عارضا فى سوق استهلاكية ضخمة، ويتخلى عن دوره فى إنتاج الصور ليـتم اخـتزال وجـوده إلى مجـرد حالة تواجد شيئى على الشاشة، وهنا أيضا أتساءل حول إمكانية طرح هذه الثنائية (المرآة /الشاشة) على مستوى الجماعة.

أعـود إلى الـنقطة الـتى ذكـرها "عادل السيوي" عرضا، والمتعلقة بتأثير الكادر السينمائى على اللوحـة، فهـذا الأمـر قـد بـات شـديد الوضـوح فـى الأدب، وخاصة فيما يتعلق بالشعرية الجديدة والسـردية الجديدة،فأحـيانا أقـرأ قصـيدة فتردنـى إلى صورة فى فيلم ما، وبالنسبة للمبدعين الجدد أعـتقد أن الـتأثير الأول علـيهم لم يعـد للكـتاب بقـدر مـا هو للصورة، وللصورة السينمائية أساسا، وهـناك استدلالات وشـواهد عـلى ذلـك، ممـا يجعلنا نتساءل حول العلاقة بين ما يمكن أن نسميه مجتمع المثمر والكتابة.

هدى وصفى:

لا أعـتقد أنـنا هـنا إزاء ظاهـرة أو حالـة جديـدة من حالات تأثير الصورة على الكتابة، فمثلا "سـتاندال " وهو يكتب سيرته الذاتية بدأ يحكى عن عبور جبال البرانس مع نابليون، وفجأة تنبه إلى أن هـذا لم يحـدث قـط، وإنه يصف نحتا كان قد شاهده، وهكذا، ففى القرن التاسع عشر كان يمكن للصورة أن تهيمن على الكاتب إلى الحد الذى تلغى فيه الفاصل بين الخيال والواقع.

محمود نسيم:

هـذه المـلحوظة تعود إلى ما هو ثقافي، أى أنها تختص بآلية إنتاج الصور على مستوى الثقافة، ولكـن مـا أشـار إليه "عادل السيوى "، وما أحاول رصده، يتعلق بما هو تقني، أى بحرفية تكوين الصورة، وحرفية تكوين القصيدة.

محمد الكردى:

فـيما يـتعلق بـتأثير الصـورة على الأدب، فهذه الظاهرة واسعة الانتشار، وسنلمسها فى أعمال كـتاب عديديـن، وخاصة "مرجريت دوراس"، و"فلوبير" الذى نشعر مع نصوصه إنه يصب الواقع فى لوحة يضعها أمامه ثم يقوم بوصفها وصفا دقيقا.

وأنـتقل إلى رؤيـة الـذات فـى مـرآة الآخـر، ورؤيـة الآخر فى مرآة الذات، وهذه النقطة مهمة للغايـة فى تاريخنا، فلدينا العديد من النصوص الشعرية التى تدور حول افتخار العربى بذاته، وهو ما يتبدى فى صياغات مثل " يعرب" أى يفصح، و" يعجم " أى يعجز عن الإفصاح، وهكذا يصبح الآخر مرتبطا بصورة تحقيرية تنم عن العجز.

ومـن جهـة أخـرى يحدثنا "إدوارد سعيد " عن صورة الشرق التى صنعت فى الغرب، بحيث تصبح رؤيتـنا لذاتـنا مجـرد انعكـاس لـرؤية الآخـر لـنا، وهكـذا فكل صورة هى فى الواقع اقتراب وابـتعاد بمعـنى مـن المعـاني، ولا توجـد صـورة أصيلة، وهو ما يذكرنى بعبارة "سارتر" التى يقول فـيها، "إن كـلا مـنا هـو نفسه بالإضافة إلى شيء آخر"، وهذه هى الحرية بالفعل، حريتى فى ألا أتطـابق مـع ذاتـي، و إلا لـن أدركها، فلكى يتم هذا الإدراك لا بد من وجود بعد أو مسافة ما بين الذات وبين تخيلى لها، وتصورى عنها.

هدى وصفى:

بالنسبة لـدور الصـورة فـى تشـكيل الاستجابات وتحريك الجماعات، أتمنى ألا يظل حوارنا داخل المستوى التجريدي، وأن نعزز أطروحاتنا ببعض الأمثلة الملموسة.

محمد العبد:

أود الـتوقف فـى هـذا الصدد عـند ظاهـرة الكاريكـاتير، والـتى تعبر عن الكثير من المشكلات الاجتماعـية اليومـية على مختلف الأصعدة، والتى تبث فى وسائل وأوعية إعلامية مختلفة بطريقة

تـزيد وتقـوى مـن فاعليـتها الـتى تعـتمد عـلى مصاحبة الكلمة للصورة، وإمتزاجهما معا على نحو يستثمر علاقـات التضافر الحميمة بينهما، وهو أمر يمكن الرجوع به (كما فعل بعض العلماء) إلى تـاريخ النشأة المشترك، فالبعض يرى أن الإنسان قد بدأ فى إنتاج الصورة فى نفس الوقت الذى بدأ فيه تداول الكلام.

عز الدين نجيب:

أعـود إلى مـا ذكـرته حـول علاقـة الصـورة بـالوعي، فالصـورة هى أكبر نموذج يتم استخدامه لصناعة الوعي، وإذا كان الوعى الذاتى يتشكل عبر الصور، فالوعى الجمعى أيضا تصنعه الصورة، وهـذا الأمـر قـد أصبح بمثابة العنصر الأساسى فى سياسات بلورة الوعى الجمعى التى تسعى إليها الـنظم والإدارات الحاكمـة، والصـورة قـد أصبحت الآن - بلا جدال - أداة خطيرة جدا، وماكينة هائلة لتحريك الجماعات عبر ما تبثه وسائل الإعلام، وإذا كان بوسعنا اليوم الحديث عن رأى عام عالمى فالفضل الأول فى ذلك يعود للصورة وانتشارها المذهل.

وحديـثى هـنا لا يـدور حول شكل معين من أشكال الصورة، سواء كان شكلا دعائيا أو نقديا، أو توجيهـيا، بـل أتحـدث عـن ظاهـرة تفصح عن نفسها حتى فى منطقة ما هو جمالى أو فنى على نحـو خـالص، فكـثيرا ما يحدث فى الحركة الفنية أن تستخدم صورة ما من أجل إثبات فكرة عما ينـبغى أن يكـون الفـن عليه اليوم، وبالتالى تتحول هذه الصورة إلى نموذج يجرى اتباعه، وتكتسب قوة النمط.

وهـذا قـد يحـدث عـبر أنشطة، أو توجيهات بعض الهيئات المعنية، مثل معارض الفنون، أو المـتاحف، أو البيناليـيهات، حيث قد يتم أحيانا طرح صورة معينة ينبغى على مجمل الأعمال أن تقـتديها، أو تـتحاور معهـا لـتدخل دائـرة الاهـتمام الخاصـة بـتلك الهيـئات، فمـثلا يمكن لبينالى فينيسـيا أن يدعـو إلى تـيمة تعنى بتجسيد الشكل الواقعى عبر علاقة ملتبسة ليس لها صلة مباشرة بـالواقع، وبالـتالى تظهـر موجة من الأعمال التى تسعى نحو هذا الاتجاه، أو يمكن لصالون الشباب فـى إحدى دوراته أن يحتفى بالعمل الفنى المركب من نفايات وما إلى ذلك فتتحول هذه الطريقة إلى نموذج، أو إلى رؤية جمالية يندفع تجاهها جيل كامل من الشباب.

هدى وصفى:

أعـتقد أنـك محـق ولكـن علينـا أيضا أن نضع في الاعتـبار مـا يسمى "بالحساسية الجديدة" بالنسبة لكل مرحلة تاريخية.

شاكر عبد الحميد:

يمكن لفكرة الصورة أن ترتبط بفكرة الذات، ونحن دائما نقول صورة الذات وصورة الآخر، لأن هـناك مجموعـة مـن السـمات الـتى ننسـبها إلى الذات أو إلى الآخر، وفى واقع الأمر فإننا هنا إزاء صورة ذهنـية، أى صـورة متمثلة ومتخيلة، ومرتبطة فى الوعى مع موضوعها، وهكذا فصور الذات عـلى اخـتلافها يمكـن أن تكـون جسدية أو نفسية أو اجتماعية. وعادة ما تعود صور الذات والآخر إلى الـنماذج النمطـية العامـة (أو السـتيريو تيـب stereo type) والـتى تعمـل كقوالـب جـامدة ومصمتة وثابـتة، نضـع فـيها أفكارنـا، وبالـتالى فهـى كثيرا ما تبعد بنا عن الحقيقة خاصة عندما يـتعلق الأمـر بالآخـر، وبالطـبع فمـع زيادة التفاعل والتبادل الثقافى يتم تعديل هذه الصور إلى حد كـبير، وحتى وإن كانت هذه العملية تتسم بالبطء، إلا أنها تشكل الجزء الإيجابى فى التفاعل بين

الثقافات المختلفة، أو بين أفراد الثقافة الواحدة، وعلى سبيل المثال سنجد الثقافة المصرية حافلة بالعديد من " صور الصعايدة" التى يتداولها أهل القاهرة، مقابل صور " البحاروة " مثلا لدى أهل الصعيد.

وعموما فإن التعرض للصور المنتجة حول" ذات معينة " يستدعى الدخول مباشرة فى تحليل علاقات الهيمنة، أى من الذى يمتلك السلطة، ومن الذى يمتلك الثروة، فغالبا ما تعبر هذه العلاقات عن نفسها بوضوح عبر تلك الصور.

ولابد أن نلاحظ أن الاستجابات تجاه الصور متغيرة، فمثلا إذا تحدثنا عن الاستجابات أو ردود الفعل تجاه ما تعرضه الفضائيات عن الانتفاضة الفلسطينية، أو ما يحدث حاليا للشعب العراقي، فسنجد أن هذه الاستجابات كانت حماسية وشديدة الانفعال والتعاطف وتنم عن صدمة لا يمكن مداراتها، ثم مع تكرار العرض تتسرب إلينا حالة من التعود، بحيث نألف رؤية الفلسطينين وهم يقتلون بينما نحن نتناول طعامنا أو نحتسى الشاي، وهكذا ففيما تكشف الصور الكثير من المآسى وتفضحها وتقدم لنا المعلومات عنها، فإنها على الجانب الآخر قد تؤدى إلى تأثير "التعود" والألفة مع ما يجب ألا نألفه، وهذا التحول مرتبط بالجوانب السيكولوجية، وبميكانيزمات وظائف المخ (والتى قد لا تجد الترحيب الكافى لطرحها رغم خطورتها وأهميتها)، وبالتالى فالصورة يمكن أن تكون ذات أثر إيجابى فى وقت ما، ثم تتحول هى نفسها لتصبح ذات أثر سلبى مع تكرار عرضها.

عادل السيوى:

سأتحدث عن علاقة الواقع المصرى بثقافة الصورة، وبداية أريد ألا أقول أن حجم الصور التى نتعرض لها أكبر من حجم وعينا بها، فلم يتخلق لدينا بعد وعى يوازى فعل الصور فينا، وليس لدينا أدبيات تحقق لنا فهم أهمية حضور الصورة فى واقعنا، وترصد مدى وطأة هذا الحضور، ولو أننا سافرنا من القاهرة إلى الإسكندرية مثلا فلن نرى الصحراء التى يفترض أنها تحيط بوادينا، ولكننا سنشاهد على مدار مئتى كيلو متر غابة ممتدة من الصور، أجل لقد أصبحنا نعيش – حتى على مستوى الواقع البسيط– فى جزر متناثرة تحيطها الصور من كل جانب.

فى الستينات حين كان "إمبرتو إيكو" فى العشرين من عمره، توقف أمام الصعود المفاجئ لجهاز التليفزيون، ووضع كتابه " العين المفتوحة " لتحليل تقنية البث المباشر التى يقوم عليها، مدركا إنه لأول مرة يتم تخليق صورة مزامنة للحدث، صورة تلغى كافة المسافات الفاصلة بين الحدث وبين متلقيه، أما فى مصر فقد جاءنا التليفزيون، وترسخت الصورة التليفزيونية فى الواقع دون أن يصاحب هذا الأمر أى دراسة تحاول تأسيس وعى نظرى بالظاهرة، وأعتقد أن هذه مشكلة كبيرة للغاية، فلدينا تعامل– إلى حد ما– مع الصورة الفنية، كما أن هناك خطابا حول التصورات (أى تصوراتنا عن)، ولكن الصورة كمجال للبحث ما زالت غائبة.

وإذا ما التفتنا للبعد التاريخى فى علاقتنا مع الصورة، فسنجد إنه قبل الحملة الفرنسية لم يكن لدينا سوى صور يرتبط أغلبها بالسياقات البسيطة للواقع المادى المعاش، بحيث أن الصور التى كانت منفصلة عن هذا الواقع المباشر كانت قليلة للغاية وتكاد تقتصر على ما تحتويه بعض الكتب وما إلى ذلك.

هدى وصفى:

وماذا عن الطرز المعمارية؟

عادل السيوى:

هذه الطرز كانت توجد بوصفها واقعا ماديا معاشا، وليس بوصفها أعمالا فنية ذات وجود مستقل.

هدى وصفى:

ولكن هذه الأعمال كان يؤسسها فنان ما، ويقوم بتشكيلها كعمل فنى متبعا فى ذلك تقنيات وتقاليد فنية.

عادل السيوى:

نعم، ولكن هذه الأعمال غير المنفصلة عن الواقع المادى لم تكن قادرة على تشكيل ظاهرة كبرى فى المجتمع، وحتى ما قام به محمد على عندما رسم بورتريهات لعائلته تم فى إطار أنهم قادة وأشخاص استثنائيون، فالتصوير لم يتحول إلى ظاهرة اجتماعية إلا مع الخديوى إسماعيل.

عز الدين نجيب:

وماذا عن الصورة التى كان يبدعها الفنان الشعبى من مخيلته على الجدران وفى الوشم، وما إلى ذلك؟

عادل السيوى:

أنا أفصل بين مستويين فى التعامل مع الصورة، مستوى متواصل وذو تقاليد، وهو المستوى الشعبي، ومستوى تطورى فى إنتاج الصورة(وهو لا يقتصر بالضرورة على النخبة)، وقد حدث فى الغرب أن هذا المستوى لاقى حالة من النمو المتواصل، بمعنى إنه كان هناك حضور دائم لأوعية ضمنت استمرارية علاقة الناس بالصورة، وهو ما بدأ مع الكنيسة التى كانت ترعى حضور الصورة التشخيصية، وعندما تراجع دور الكنيسة لعب السوق دورا مشابها، ثم تلاه المتحف، وهكذا فلدينا ثلاثية الكنيسة- السوق- المتحف، والتى واصلت ضخ الاهتمام بالصورة وبإمكانيات تداولها وطرائق إنتاجها طوال الخمسمائة سنة الماضية.

هدى وصفى:

ولكن يبدو لى أنك لا تريد أن تضع فى اعتبارك الطوطم، ولا الوشم، ولا ما يتم على المستوى الشعبى من عبادات وطقوس وممارسات مرتبطة بالصورة.

عادل السيوى:

إن حديثى هنا يدور حول نوع مختلف من إنتاج الصور، وهو نوع لا يتوقف وجوده فقط على مجرد علاقة وظيفية، أو طقسية، تضعه فى رابط مباشر مع الواقع المادى الملموس المتمثل فى منتج الصورة أو متلقيها،فأنا أتحدث عن تلك الصورة الصادمة التى وردت إلينا مع الحملة الفرنسية، والتى خاف منها البعض، وحاول آخرون إمساكها، فيما كتب عنها الجبرتى " ترى صورا كما لو كانت ستبرز من الفراغ"، كانت هذه الصور على قدر كبير من الدقة فى محاكاة الواقع، وتعكس وعيا منظما فى فهم الفراغ، ولديها قوانينها الخاصة فى صياغة المكان.

هدى وصفى:

ألسنا نتحدث هنا عن الدهشة نفسها، أو حتى الصدمة نفسها التى شعرت بها فرنسا حينما ذهبت إلى إيطاليا فى القرن الرابع عشر والخامس عشر؟

عادل السيوى:

لنتفق أن لنا تراثا عظيما فى إنتاج الصورة يمتد من الحضارة الفرعونية، إلى الحضارة القبطية ثم الإسلامية، وهو تراث لا يمكن إنكار مدى أهميته، ولا الدور الذى لعبته بعض عناصره (وخاصة ما هو فرعونى) فى تقدم المعرفة البشرية بالصورة، بل وسأضيف أن فنان مثل "الواسطي" الذى قام برسم "مقامات الحريري" يمكن وضعه على قدم المساواة مع أى فنان عالمى، وبرغم ذلك أرجو ألا يجرفنا الحماس بحيث لا نلاحظ أننا هنا نتناول شيئا آخر، حدثا غير مسبوق فى تاريخ الصورة الذى كنا نعرفه حتى ذلك الوقت، حالة يمكننا رصدها بوصفها تحولا للصورة من شيء استعمالى بسيط ومندمج فى دوائر متفرقة على نحو يكاد يصل به إلى التبعثر داخلها، لتصبح ظاهرة لها استقلاليتها وروافدها الخاصة، وكشوفها المعرفية التى تعطيها مكانة ملموسة فى سلم المعرفة الإنسانية، هذا بالإضافة إلى نشوء حلقات من التعامل الاقتصادى التى تتخذ الصورة محورا لها، وباختصار فنحن نتحدث هنا عن التماس- أو الصدام - مع تجربة الحداثة من زاوية الصورة، ذلك التماس الذى بدأ مع الحملة الفرنسية واستمر طوال المائتى عام الأخيرة.

وهذا الحدث الفارق لم يكن غائبا عن وعى المعاصرين له، فعندما بدأت محاولة تأسيس معهد علمى للفنون الجميلة فى مصر، سئل الشيخ " محمد عبده" مفتى الديار المصرية عن مدى شرعية ذلك، فقال " نحن ديوان كلمات، والغرب ديوان هيئات، وقد آن لديوان الكلمات أن يستفيد من ديوان الهيئات"، وهذه الإجابة لا تنطوى على فتوى بالإباحة فحسب، بل تتضمن أيضا وعيا بالاختلاف عن الآخر،وبأننا نستقبل رافدا جديدا فى ثقافتنا.

وأود أن أنهى هذه النقطة بملاحظة أخيرة حول غياب الوعى النظرى بالصورة ودورها فى حياتنا، وهو ما يشير بوضوح إلى عجز العقل العربى عن تفعيل علاقته بهذه المنطقة من الوجود، وهذا الرافد من روافد الحداثة، فذلك العجز ليس سوى ملمح جزئى للقصور فى إدراك تجربة الحداثة فى مجملها، فثمة استيراد دائم لمفردات هذه التجربة ولنماذجها دون أن نستطيع زرعها زرعا عضويا فى واقعنا، فبعد كل هذا الزمن من تماسنا مع تجربة الحداثة مازلنا غير قادرين على تمثل الآليات النظرية الخاصة بها، ولا على التعامل معها بشكل نقدي، ولا يمكن تصور إنجاز وعى كثيف بالصورة فى مناخ كهذا.

هدى وصفى:

فيما يتعلق بمسألة النقل عن الآخر، فلا أستطيع النظر إلى هذه العملية بوصفها عملية سلبية على نحو كامل، فالنقل هنا سيمر بحالة الوعى المستقبل، مما سيفرض تغيرا ما على ما سيتم استقباله وتمريره، بحيث سنصبح فى النهاية أمام مكون يخص هذا الوعى المستقبل بمعنى من المعاني، أى أننا فى النهاية لا نستطيع أن نغفل خصوصية الشكل الذى سيسفر عنه التلقي، وبالتالى فتجربتنا فى " محاكاة الحداثة" تخصنا بقدر ما تعود إلى الآخر، وبالمناسبة فلدينا عدد لا يحصى من الحالات التى قام فيها الغرب بنقل منجز ثقافى لحضارات أخرى، مثلما فعل "بيكاسو" مع شكل القناع الإفريقى.

عادل السيوى :

حسنا.. هذا يقترب بنا كثيرا من النقطة الخلافية التى أود رصدها، فبيكاسو- مثلا- ابن الغرب، أى ابن تجربة قادرة على أن تعيد تمثل ما ينتجه الآخر داخل آلياتها ليصبح شيئا خاصا بها، وهو ما يطلق عليه عملية " التملك" (appropriation)، وقد استطاع الغرب أن يخضع معظم ما أنتجته الخبرة الإنسانية فى الحضارات المختلفة لعملية التملك هذه، وبالطبع فأنا هنا لا أدافع عن الغرب بقدر ما أحاول رصد غياب تلك الآلية فى ثقافتنا، وهو غياب يثقله انهمام هذه الثقافة بالنص، على نحو يجعلها تجند - أو تبذل- طاقتها فى التحفز الدائم لتنقيته من أى غريب يداخله، مما مثل عائقا أمام مسارات عمليات التملك وأفقدها الكثير من زخمها واندفاعها، وأفضى بنا إلى ما نحن فيه الآن.

هدى وصفي:

عندما نتحدث عن الثقافة، فلا يوجد سبق، ولا يوجد تخلف أو تقدم، بل يوجد اختلاف، وهذا الاختلاف ينبغى علينا الاعتراف به ودراسته وتمحيصه، والاستفادة منه. أما استعمال مصطلحات مثل العجز والضعف، والتأخر، وما إلى ذلك فهو من قبيل جلد الذات، فإذا ما استوعبنا فى لحظة ما أن لدينا أنساقا فكرية أو لغوية أو بصرية مختلفة عما لدى الآخر، فبغض النظر عما إذا كانت هذه الأنساق تبدو متخلفة للبعض (وأقول تبدو)، فبوسعنا دائما أن نحتفظ بها ونطورها فى إطار تفاعلها مع ما يطرحه الآخر، مما يفضى بنا إلى حالة مستمرة- وصحية- من إعادة تعريف ما لدينا طبقا لما نستوعبه من تجربة الآخر، وكل هذا لا يستدعى ولا يتطلب الحكم على الذات بأنها لا تستطيع المواكبة بكل ما يستدعيه هذا الحكم من الإحساس بالدونية.

عادل السيوى:

أنا لم أستعمل مصطلحات تخلف، ولا تقدم، ولا أحب استعمالهما، وربما كنت أميل إلى استخدام مصطلح " عدم تكافؤ النمو " بمعنى إنه إذا ما عدنا إلى النقطة التى نناقشها، فسيمكننا رصد نمو فى مجال تداول وإنتاج الصور فى ثقافتنا، فيما نواجه حالة من القصور المفرط عندما يتعلق الأمر بنمو الوعى بهذه الظاهرة، وبغض النظر عن الاسم الذى سنهبه لهذه الحالة فالمشكلة تظل قائمة.

عز الدين نجيب:

لن أتوقف طويلا عند الخطاب المتداول حول الحداثة بوصفها تماسا مع الآخر يمكن أن يفضى إلى اتهام الذات بالعجز أو التبعية، فكل هذا وارد بالطبع، ولذلك فربما كنا بحاجة إلى استعادة اللحظات التاريخية التى استطاعت تجاوز هذه المآزق، وتاريخ الحركات الإبداعية المعاصرة فى مصر يعطينا نماذج مشرقة للحظات من هذا النوع، وكلها تشترك فى الارتكاز على حالة من الوعى بالذات الجمعية فى موقف تاريخى معين، وعندئذ يتلاشى الآخر بوصفه مهيمنا، أو قوة قاهرة، أو نموذجا للاتباع، لصالح حضور مناظرة خلاقة وحوار ثرى لا يعتوره أى شعور بالنقص، وبالتالى فحتى لو أخذنا بفكرة التقدم وأقررنا بالنظام التراتبى الذى تفترضه، فيجب ألا تقتصر مرجعيتنا على ما هو علمى واقتصادى وسياسى فحسب، فهذه الدائرة يجب أن تتسع لتشمل ما هو روحى وقيمي، وعندئذ قد نجد أن فكرة التقدم متحققة بهذا المعنى عند مجتمع لا يتجاوب مع المقاييس الغربية فى القوة الصناعية والاقتصادية وما إلى ذلك.

والمشكلة كما أراها أننا عبر مراحل بناء حداثتنا كنا دائما نضع الآخر / الغرب، باعتباره المرجع والحكم فى تحديد قدرتنا على استيعاب الحداثة، ونتناسى أننا عندما نعثر على وعينا

الحقيقى بواقعنا ننتج فنا على أعلى المستويات بحيث يمكنه مناظرة أى إبداع على مستوى العالم، ولدينا – على سبيل المثال– ما أنجزه عبد الهادى الجزار، وحامد ندا، وسمير رافع، ومجموعة الفن المعاصر، عبر استلهامهم للموروث الشعبى وإعادة إنتاجه برؤية حداثية.

عبد الناصر حنفى:

أود أن أستدعى على نحو سريع مفهومين أرى أنهما قد يسهمان فى دفع النقاش، وسأبدأ بمفهوم " التمثيل " (representation)، وأنا أقول " التمثيل " بوصفه الترجمة المعتمدة لهذا المصطلح، وإن كنت أفضل ترجمته بـ " إعادة التمثل".

شاكر عبد الحميد

لماذا إعادة التمثل، أعنى إنه من كلامك سيبدو أنه هناك تمثل، وإعادة تمثل، بينما هناك مثول(presentation)، وتمثيل (representation)، (وهو مصطلح كانطي) والمثول مرتبط بالإدراك، أى بما هو موجود، وهذا الإدراك سينتقل خطوة أخرى فيتحول إلى تمثيل معرفى، ولذلك فأنا أفضل دائما، استخدام مصطلح " تمثيل معرفى "، وبالمناسبة، فحتى الفن هو نوع من التمثيل المعرفى، ولكن مع الأخذ فى الاعتبار أن "معرفى" هنا لا تعنى "عقلى".

عبد الناصر حنفى:

سأحاول أن أتعرض سريعا لهذا الخلاف المنهجي، ولنبدأ بمصطلح (presentation) والذى أعتقد أن ترجمته بـ " مثول " هى ترجمة غير محايدة على الأقل من الناحية الفلسفية، فالمثول يشير إلى ما يدرك بذاته على نحو مباشر، بحيث سيبدو الوعى بالأشياء (كما راهنت الفينومينولوجيا دائما) بمثابة المعطى الأولي، أو حتى المعطى الصفري، الذى سيتعين علينا أن نسعى تجاهه دون أن نأمل فى تجاوزه إلى أى شيء آخر، لإنه سيلعب ضمن هذا السيناريو دور الأصل المطلق للمعرفة. ووجهة النظر المطروحة على هذا النحو تخفى أو تغفل أو تتناسى أننا نتحدث هنا عن سيرورة من العمليات المعقدة للغاية والتى تتضافر جميعا لتحقيق هذا الإدراك " الأولي" و"البسيط"، وهى عمليات من النوع الذى حاول "شاكر عبد الحميد" و"عادل السيوي" طرحه علينا هنا، وتلك العمليات ستبدو زائدة عن الحاجة، أو حتى زخرفا ناتئا يتجول حول الموضوع إذا كانت نقطة بدايتنا المنهجية هى الوعى، وما يمثل أمامه، وبالطبع فقد شهدت الندوة هذا النوع من ردود الأفعال تجاه ما طرح من وصف للعمليات السيكولوجية والفسيولوجية والدماغية، ولذلك فإننى أفضل لفظة "تمثل " لأنها تشير إلى سياق من العمليات أكثر مما تشير إلى حالة محددة قائمة بذاتها.

أما عن "إعادة التمثل "كترجمة لمصطلح (representation) فهو يأخذ فى اعتباره إبراز البادئة (re) والتى تعنى "إعادة" أو تكرار، وهو ما يؤشر لانفتاح مسافة ما يجرى عبرها استعادة ما تم تمثله، وإعادة إنتاجه أو معالجته وتكراره فى سياقات أخرى، وعبر هذا الانفتاح لا يصبح الأمر مقتصرا على عمل الآليات والتقنيات المعرفية (أو الابستمولوجية) فحسب، بل سيتسع لاستقبال عمل وتأثيرات آليات السلطة، أو بالأحرى آليات ميكروفيزياء السلطة على النحو الذى وصفه "فوكو".

وأيا كان المدخل الذى سنتناول عبره الصورة التى هى موضوع حديثنا، فإنها ظاهرة يتوزع وجودها بين هذين المصطلحين، أو التقنيتين المعرفيتين الأساسيتين، أى التمثل وإعادة التمثل، بحيث سينحصر تميزها كموضوع أو كمعطى فى المصدر أو النطاق الحسى الذى تنتج عبره.

وهنا نصل إلى أولى المفارقات التى يمكننا تسليط الضوء عليها باستخدام هذا التكييف المنهجي، فبرغم أن عملية التمثل هى المكون أو الشكّل الأساسى للصورة بحضورها الحسى وكثافتها الواقعية، فإن هذه الصورة لا تكتسب معناها بحيث تصبح موضوعا للتواصل، إلا عبر عملية "إعادة التمثل"والتى يمكن من خلالها "استعادة" الصورة.

وهذه الخاصية تحديدا هى ما يجعل من الصورة مجالا للمواجهة كما أشار "عادل السيوي"،ومجالا للتكريس أيضا كما أشارت " هدى وصفي"، وكلا الأمرين يمكن فهمه إذا ما تذكرنا أن عمليات "إعادة التمثل " هى منطقة عمل السلطة، وبالتالى فهى أيضا منطقة مقاومتها ومواجهتها، ونحن نعلم أن أحد البرامج الأشد راديكالية للحداثة هو تقديم فن لا يمكن استعادته، أى تقديم ما يفلت من آليات عمل السلطة، أو ما يربكها ويطيح بتوازنها ويكبح- بالتالي- من سيرورات إعادة التمثل على نحو يعطل عملية إنتاج المعنى، ومن هنا أيضا يمكن فهم ذلك العداء الذى تبديه تيارات الحداثة على نحو متفاوت لمفهوم "التمثيل " ولمفهوم المعنى.

وهذا يقودنا إلى مفارقة أخرى، فالصورة التى نتحدث عنها بوصفها موضوعا للتواصل الثقافى هى نتاج لعمليات "إعادة التمثل"التى تنفى عن الصورة حضورها الواقعى وكثافتها الحسية وتحولها- بالتالي- إلى تصور، أى أن الصورة هنا تستلب ويتم نفيها لصالح تصور ما، وإذا ما أردنا استخدام مصطلحات هيجلية، فالصورة هنا بمثابة "وجود لذاته" أو فلنقل إنها تلعب دور العبد أمام "التصور" الذى يلعب دور السيد،ولو حاولنا تقديم وصف فينومينولوجى للصورة التى كانت موضوعا لحديثنا هنا حتى الآن، فبوسعنا القول إنها "ما يبقى"أو" ما يدوم" فى أفقنا المعرفى، أو ما يملك خاصية "الحفظ الذاتى "على نحو ما بحيث يتمتع وجوده باستمرارية تقوم على حضور "ما يمكن استعادته"، و كلها سمات تعود إلى التصور لا الصورة.

وهذا يصل بنا إلى تحليل المرحلة الحالية للصورة، عصر الصورة كما نسميه، أو ثورة الصورة، وهى مرحلة تتسم أساسا بتحرر الصورة إلى حد ما من التصور، فلأسباب تقنية أصبحت قدرتنا على إنتاج وتلقى الصور تفوق بمراحل هائلة قدرتنا على إنتاج التصورات المصاحبة لها، بل يمكن القول أيضا إن ذلك الحراك العنيف والتسارع المدوخ فى عمليات إنتاج الصور قد أصبح يشكل فى حد ذاته عائقا أمام إنتاج التصورات، وكما قال "عادل السيوي" فقد أصبح حجم الصور التى نتعرض لها أكبر من حجم وعينا بها، ويبدو أن الحلم الذى خلقته الحداثة لنفسها حول تقديم ما لا يمكن إخضاعه للمعنى، أو ما لا يمكن استعادته، أو بعبارة أخرى تقديم صورة لا تنطلق من تصور سابق، ولا يمكن استعادتها عبر تصور لاحق، هذا الحلم الذى كان يمثل للحداثة أفقا لنفى أو لإلغاء المسافة الفاصلة بين الفن والحياة، يعود مع ما بعد الحداثة ليصبح واقعا يوميا، وهو بالطبع واقع كابوسى بالنسبة للبعض.

وأود هنا أن أجادل أن انفصال العلاقة بين الصورة والتصور ليس حالة كيفية جديدة تختص بها مرحلة ما بعد الحداثة، حتى وإن كنا إزاء حضور كمى غير مسبوق لهذه الحالة، وهو ما يقودنى إلى المفهوم الآخر الذى كنت أريد طرحه، وأعنى مفهوم أو مصطلح " الفنون الأدائية"(performance arts)، ولتسمحوا لى مرة أخرى بالاعتراض على ترجمة " فنون الفرجة" التى تعتمدها ورقة الندوة، ففى اعتقادى أن الترجمة على هذا النحو تفترض وجود عين ما ملاحظة من الخارج، وهو ما يمثل شرطا إضافيا زائدا على المصطلح، فعلى سبيل المثال لو أننا اشتركنا جميعا فى ترديد أغنية ما، أو لو انخرطنا فى حالة رقص جماعي، فهذه ممارسة لفن أدائي، وستظل كذلك حتى لو لم يكن هناك من يرانا أو يسمعنا، فأحد خصائص "الفنون الأدائية" أنها فنون منفتحة فى ممارستها على المجموع، أى أنها يمكن أن تستوعب أحيانا كافة الأطراف الحاضرة

داخـل نطـاق ممارستـها، بحيث تصبح بلا خارج، واستخدام ترجمة "فنون الفرجة "يبدو لى وكإنه يسقط هذه الحالات ويغفلها، مما قد يؤدى بنا إلى العديد من المزالق المنهجية.

وبصـفة عامـة يمكننـا اعتبار الصورة أحـد المحـاور الأساسية للغايـة فـى "الفـنون الأدائية" فباستثناء الفنون الأكثر اعتمادا على المجال الصوتي، سنجد أن حضور الصورة يهيمن على تبديات الفنون الأدائـية، ونحـن مدعـوون هـنا لملاحظـة الـتأخر الشـديد فى ظهور وبلورة خطاب نظري، وصـفي، تحـليلي، للجوانـب البصـرية فـى فـنون مثل المسرح أو الرقص، فلقرون طويلة تم التعامل نظريا مـع المسـرح مـثلا عـبر شـقه الأدبـي، مما يعنى أن ذلك العنصر البصرى المتمثل فى سلاسل الصـور المـتحركة الـتى يقوم عليها العرض المسرحى بوصفه فنا أدائيا، كان يفلت دائما من عمليات الاسـتعادة، أى إنه كان يفلت من التصور، ويمكننا مقارنة هذا الإفلات بالدقة المرهفة نسبيا لعملية تدوين الأصوات الموسيقية التى بدأت فى مرحلة مبكرة تاريخيا.

وهـذه الملاحظة تقودنا إلى إمكانية التمييز بين ما هو كتابى وما هو شفاهى فى ظاهرة الصورة، فالصـورة الكتابـية، أى تلـك الـتى يمكن استعادتها حسيا دون الاعتماد الكامل على الذاكرة،تتمثل فـى فـنون الرسـم والنحت والعمارة، أما الصورة الشفاهية فسنجدها فى فنون مثل المسرح والرقص، وهـى فـنون تعتمد على تقديم سلاسل من الصور المتحركة التى لا يمكن تكرارها على نحو متطابق، والـتى تـتأثر بشـدة بالسـياقات الآنـية المصـاحبة لظهورهـا، وهذه الفنون قد جرى غالبا إخضاعها لصـالح أنساق اجتماعـية وثقافـية أسبغت علـيها حالـة من الحضور الطقسى، ولكن هذا الإخضاع المجمـل لأفـق الإنـتاج والـتلقى لا يـنفى أن أغلـب الصـور المتحركة التى كانت تقدمها تلك الفنون ظلت دائما بعيدة عن الخضوع للتصور، وغير قابلة للاستعادة.

ومـا يمـيز على نحو فارق اللحظة الحالية للصورة قد لا يعود إلى إفلاتها من هيمنة "التصور"، ولا إلى تكاثـرها الكمـى الهـائل فحسـب، بـل يعـود أيضا إلى ولوج الصورة بكافة أنواعها- وخاصة الصـور المـتحركة - إلى المـرحلة الكتابـية، وذلك عبر تكنولوجيا التقاط وإعادة عرض الصور، والقلق الذى نعايشه الآن تجاه الصورة يجد ما يشبهه فى ذلك القلق القديم، والريبة القديمة، تجاه الكلمة المكـتوبة الـتى بـدت للمجـتمعات القديمـة وكأنها ظهرت فقط لتتحدى ذاكرتهم، ولتعيد- باستمرار ممض- اختـبار قدرتهـم المعرفـية على "التصور"، وعلى استعادة خبراتهم والسيطرة عليها، ولكننا نـتذكر أيضـا إنه عبر تلك الخلخلة القاسية قامت الكلمة المكتوبة بتفجير وإعادة بناء علاقة الإنسان بالعالم، والآن تقوم الصورة بالدور المقلق نفسه، ولكن لنأمل أنها ستقودنا إلى مصير مشابه.

هدى وصفى:

أعـتقد أن مصطلح " فـنون الفـرجة" يشـمل الأداء، فالفـرجة تسـتوعب ما هو مؤدى، ولذلك فحـتى وإن بـدا مصـطلح "الفـنون الأدائـية" أكـثر تحديـدا إلا إنه يفتقر إلى الآفاق التى يشير إليها مفهوم "الفرجة"

محمود نسيم:

"فـنون الفـرجة " أدق بـالفعل، لأن مرجعيـتها تتمـثل فى الإطار الاجتماعى المنتج لها، فمثلا عـندما نـتحدث عـن فنون الفرجة الشعبية فى السياق العربى فنحن إزاء مصطلح لا يمكن رصده إلا فـى إطـار الجماعـة المنـتجة لهـذه الفـنون، وبالـتالى فهذه الترجمة قد تكون أدق نسبيا من "الفنون الأدائية".

أمـا بصـدد الفكرة التى طرحت حول إنتاج صور بلا تصور، فإننى أتساءل هل هذا الأمر ممكن على المستوى المعرفى أو الفلسفي؟

فبداية يبدو لى أن الحديث عن إنتاج المعرفة عبر التمثل أو التمثيل يعود بنا إلى أفكار "باركلي"بشكل أساسي، بمعنى إنه ليس هناك وجود موضوعى للعالم، وكل ما لدينا هو هذه الصور أو هذه التمثيلات، وأذكر أن "بن جونسون" عندما قيل له إن "باركلى " ينكر وجود العالم المادى ركل حجرا بقدمه معتبرا ذلك ردا ضمنيا كافيا، وبالطبع فالإشكال المطروح لا تحله ركلة قدم، ولكن حتى إذا ما اتفقنا أن العالم يدرك من خلال صور، أو تمثل، أو تمثيل، حسب المصطلح الذى قد نفضل استخدامه، فسيكون لدينا دائما هذا الامتزاج أو الاقتران بين الصورة وتمثلها أو التصور المقدم عنها، وبالتالى فلا يمكن تخيل طرح صور بدون مفهوم، أو بدون سياق، أو بدون تصور. ومفهوم الصورة التى تنتج بشكل آلي، ثم تطرح فى سوق يتلقاها مجردة عن سياق إنتاجها هو بالنسبة لى أمر مستحيل، وهذه ملاحظتى الأساسية حول ما طرحه "عبد الناصر حنفي".

وأود تطوير بعض الملاحظات حول ما يتصل بنقطة الصورة والحداثة، فلدينا بالفعل ثلاثة أقانيم تتمثل فى الصورة، والجماعة، والحداثة، وهى بحاجة إلى المزيد من التأمل، وما رصده "عادل السيوي" حول صدمة المجابهة الأولى مع فكرة الصورة الواضحة أو فكرة تصوير الواقع على نحو معين،والتى واجهتها الثقافة المصرية مع الحملة الفرنسية، هذا الرصد يمكن تعزيزه عبر وصف "الجبرتي" المذهل لكيفية استقبال المصريين لأول عرض مسرحى يشاهدونه فى تاريخهم،وبالتالى فلم تقتصر صدمة الحداثة على العلم فقط، ولكنها شملت أيضا الصورة والعرض المسرحى، أما قبل هذه الصدمة فقد كنا نعيش ما يمكننا تسميته بظاهرة "الصور المحجوبة".

ولنتوقف هنا قليلا عند بعض الأسئلة، فلماذا انفردت الثقافة العربية والأسيوية بإنتاج فن "خيال الظل"؟ ذلك الفن الذى يقوم على غياب الممثل وحضور خيال أو ظل ما، ولماذا احتفت هذه الثقافة بفن الأراجوز؟حيث الدمية التى تستعير صوت اللاعب أو الممثل المختفى والمتوارى عن الأنظار، بينما فى إطار الثقافة الغربية كان هناك ذلك الاحتفاء الشديد بحضور الممثل، وهو ما استمر منذ اليونان وحتى الآن.

شاكر عبد الحميد:

إنه الخوف أو الرهبة من الحضور، أو المثول.

محمود نسيم:

أجل، ولكن ذلك يحتاج إلى تفسير يكشف آلياته.

هدى وصفى:

أخشى أن هذا الطرح يعنى عودة ضمنية لتمرير أو تكريس مقولات تقليدية من قبيل أن المسرح لم يوجد سوى فى الغرب،وهو ما يجعلنى أستحضر ما بات معتمدا عبر نتائج العديد من الدراسات الأركيولوجية التى أجريت حول الثقافة اليونانية وأثبتت ما تدين به هذه الثقافة للحضارة الفرعونية فى كافة مظاهرها، وبخاصة فيما يتعلق بالمسرح، وهكذا فلو كان لنا أن نطلق عبارة من قبيل أن المسرح يوجد هنا من قديم الزمان، فسنجد أنها تصدق علينا أكثر مما تصدق على الغرب.

وربما كان السؤال الذى ينبغى أن نطرحه الآن هو سبب تلك القطيعة فى ثقافتنا مع فنون ومجالات معرفية كنا أول من قدمها للإنسانية.

محمود نسيم:

أنا لا أتحدث في إطار نفى النوع أو إثباته، ولكن إذا ما تناولنا الحضارة الفرعونية فلا نستطيع سوى الإقرار بأنها تجربة بترت تاريخيا بحكم اندثار اللغة الهيروغليفية، ومع الوفود العربى والإسلامى إلى مصر تخلقت منطقة ثقافية مختلفة جذريا عما كان يسبقها فى الفترات المسيحية والبطلمية والفرعونية.

وبرغم ذلك يظل السؤال الذى طرحته قائما، فلماذا هذا الإصرار على غياب المثل ؟ وعلى حجب الصورة.

هدى وصفى:

أعتقد أن هذه المسالة قد تناولتها معظم الدراسات التى بحثت علاقة المسرح بالإسلام.

محمود نسيم:

هذه الدراسات اهتمت فى رأيى ببحث موضوع التحريم والطوطمية، وما إلى ذلك، وبالتالى فقد كانت التفسيرات التى قدمتها دينية أكثر منها معرفية.

عبد الناصر حنفى:

إذا ما لاحظنا التشابه بين ثنائية " الصورة/ التصور" وثنائية " الدال / المدلول" فنفس الإشكالية سنجدها على نحو آخر فى تحليلات التفكيك، حيث تتحرر الدوال من المدلولات وتنفصم الرابطة بينهما،ولنتذكر صيحة " رولان بارت" حول غزارة الدال مقابل ندرة المدلول. والأمر نفسه سنلمسه أيضا فى المناهضة التفكيكية الشرسة لميتافيزيقا الحضور والتى يمكن أن تعد "الفينومينولوجيا " أعلى مراحلها، وتلك المناهضة تظهر فى أجلى صورها عبر تحليلات "دريدا " لظاهرة مركزية الصوت والتى يمكننا النظر إليها باعتبارها تنبنى على ذلك "الصوت المستعاد" عبر تصور صارم للمعنى.

وهكذا فهذه الإشكالية ليست غريبة ولا طارئة على الفكر المعاصر، ولكنها -بالتأكيد- تتجاوز ما كان يفكر فيه "باركلى " و" نقاده".

وأعود فى النهاية لأذكر أن هذه الحالة، أى حالة مالا يمكن استعادته كانت مطلبا برنامجيا لبعض حركات الحداثة، مثل "الدادائية" و"السوريالية".

هدى وصفى:

بالنسبة للنقاش حول الحواس، وما إذا كانت هى وسيلتنا الأساسية لإدراك العالم أم لا؟ فإن هذا يذكرنى بـ"المنهج التيمي" والذى يمارس عملية النقد من خلال تقديم وصف فينومينولوجى لما تدركه الحواس، أو لما تعيه الذات عبر العالم أو النص، لينتج فى النهاية رؤى وقراءات تحاول إعادة إنتاج ما هو نقدى فى شكل صور، وهو ما نجده فى أعمال " جان بيير ريشار" و"بوليه وروسيه"و"باشلار" وغيرهم، وللأسف فإن ثقافتنا لم تبد اهتماما كافيا بعمل هذه المدرسة "التيمية".

شاكر عبد الحميد:

أود أن أعرب عن اختلافى مع فكرة وجود صور بلا تصور، وبالطبع فهذا لا ينفى إنه قد يكون هناك صور بلا تصور محدد، فالتصور متحرك مثله مثل الصور، وأنا هنا لا أقصر مفهوم

التصور على ما هو إدراكى فحسب، بل أمده ليتسع لما هو خيالي، وحتى الأحلام هى مزيج من الصور والتصورات التى تتوزع على جوانب انفعالية ورمزية.

أما فكرة وجود صور بلا تصورات فهى قد تكون واردة ولكن بمعنى بسيط وعارض، مثل وجود "نص " جديد بدون أصل محدد، نص مركب-مثلا - من عدد هائل من التناصات والعوامل المتداخلة، ولكن وراء هذا التعقيد ثمة تصور ما حتى و إن كان تصورا غير تقليدى وغير مألوف، ولكنه بالضرورة موجود، و إلا دخلنا فى الفوضى والعماء.

ماجد مصطفى:

لنتفق أولا أن الثقافة هى نشاط يندرج تحته العلم والدين والفن والفلسفة، وبالتالى فالصورة كعنصر ثقافى تنتمى إلى ميدان الفن، وفى هذا الإطار يتعلق نشاط التصوير بما هو مكانى على نحو أساسي، مقابل التعلق الزمنى للكلمة أو الصوت، وعلى هذا النحو سيتبين أن لدى ثقافتنا ميلا جارفا لما هو زمانى على حساب ما هو مكانى.

وفى تصورى الخاص أن تاريخ الثقافة العربية ينقسم إلى شقين يفصل بينهما دخول الحملة الفرنسية مصر عام ١٧٩٨، وإذا كنا نقول إن ثقافة الصورة اتسمت لدينا بتواجد ضعيف وهش بعد هذا التاريخ فالأمر يصدق أيضا على مجالات الثقافة الأخرى مثل الفلسفة والعلم. ولكن لنلاحظ أن الغرب لم يستطع تحقيق نهضته إلا عبر تواصله مع تراثه السابق، ولذلك فنحن أيضا مدعوون إلى درس مكانة الصورة فى الثقافة العربية القديمة على نحو يفسر علاقتنا بها ويبنى جسرا للتواصل يرأب الصدع والانقطاع الذي تعانيه هذه الثقافة بين حاضرها وماضيها، وأذكر أن "عبد الرحمن بدوي" قد قال في أحد كتبه أن الخط الكوفي هو أجمل خط عرفته الإنسانية، والخط في التحليل الأخير صورة، وهو ما يعني أن هذه الثقافة لا تفتقر إلى منجزها الخاص في مجال الصورة.

شاكر عبد الحميد:

فيما يتعلق التفكير البصري، فهذا المصطلح أسسه "أرنهايم " فى كتابه (visual thinking) وتعريفه باختصار شديد إنه محاولة لفهم العالم من خلال لغة الصورة، أما كيفية تنشيط هذا النمط من التفكير فللتربية والتعليم دور كبير فى ذلك، فالتذوق والخيال والإبداع والنشاط الفنى عموما يحتاج إلى مثل هذه الجهود وخاصة لدى الأطفال، مع الأخذ فى الاعتبار أن الموهبة تظل مسألة أساسية.

أما عن ارتباط هذا بالصورة الشعرية فهناك مصطلح أصبح يلقى الآن اهتماما كبيرا وهو مصطلح "الأيقونية"(iconology) والذى يركز على دراسة العلاقة البصرية بين المبدع والمتلقى.

هدى وصفى :

هل لمصطلح الأيقونية هنا علاقة بمفاهيم "بيرس" حول الأيقونة؟

شاكر عبد الحميد:

الحديث هنا يدور حول المستوى السيكولوجى و الادراكي، وليس المستوى الدلالي، وبالتالى فهو بعيد عما طرحه "بيرس"، فالعلاقة الأيقونية بين المبدع والمتلقى تتحقق عندما يتفاعل هذا الأخير مع الصور التى يقدمها العمل، وبالطبع فالعلاقة الأيقونية ليست أحادية أو ثابتة بل تسمح بالتحولات والحركة، وبالتالى فمن الممكن للناقد أو المتلقى أن يضيف ويحذف حسب خياله وإدراكه لصور العمل.

هدى وصفى:

تعليقا على هذه المقولة حول الصورة بوصفها الأساس فى الاستجابة أو التجاوب بين المبدع والمتلقي، فهذا تفكير يعتد كثيرا بالاستجابة الإنسانية، ولكن فى إطار الحداثة، ماذا عن هذه الاستجابات عندما يكون المتلقى إنسانا، وصانع العمل ليس كذلك؟ فهناك الآن ظاهرة يمكننا تسميتها بالخلق الافتراضى للصور بواسطة الكمبيوتر، وقد أقيم معرض منذ فترة ضم لوحات رسمها الكمبيوتر متبعا أسلوب عمل فنانين كبار رحلوا عن العالم، ولم يستطع زوار المعرض تمييز ما إذا كانت هذه اللوحات صادرة عن هؤلاء الفنانين أم إنها نتاج لعمل الكمبيوتر.

عز الدين نجيب:

هذه الظاهرة تقوم على برمجة كل المفردات الجمالية لفنان ما، وليكن "رامبرانت" مثلا، ثم إدخال نموذج، وليكن صورة لسيدة جالسة، وعندئذ يقوم الكمبيوتر بتحويل هذه الصورة إلى لوحة تحمل أسلوب رامبرانت فى استخدام الضوء والظل، والبارز والغائر، وما إلى ذلك، بحيث ستبدو فى النهاية وكأنها لوحة زيتية مرسومة بتوقيع ذلك الفنان، وهنا نصل إلى السؤال الذى طرحته "هدى وصفي"، حول كيفية تعامل المتلقى معها؟ وهل يمكن له أن يعتبرها عملا له قيمة ما أنتجه رامبرانت؟

شاكر عبد الحميد:

لدى تعليقان حول هذه النقطة، فحتى فى هذه الحالة فالإنسان هو الذى يقف خلف الآلة، ويقودها على أساس إنساني، وطبقا لأصل ما أنتجه فنان مبدع، وبرغم ذلك ففى اعتقادى أن الأعمال المنتجة على هذا النحو سيعتورها نقص ما، ربما فى الإحساس أو الانفعال، وربما فى التلقائية التى تميز المبدع.

هدى وصفى:

هذا الرد إنسانى للغاية، فالتقنية التى فصلها "عز الدين نجيب" أصبحت تنتج أعمالا شديدة الإتقان، بحيث أن تحديد الفارق بينها وبين اللوحات الأصلية يتم عبر الفحوص المعملية أكثر مما يتم عبر التدقيق النقدي، فكيف يمكن للمتلقى فى هذه الحالة أن يشعر بالفارق.

شاكر عبد الحميد:

أرى أن المتلقى بمقدوره أن يستشعر الفارق هنا، لأن علاقته الأساسية بالعمل ذاته، وليس بمنتجه، ولكن فى نفس الوقت ينبغى أن نلاحظ إنه لا توجد استجابة واحدة يمكن أن تجمع كافة المتلقين لعمل ما، وهذا حال الفن عموما.

عبد الناصر حنفى:

أعتقد أننا عبر طرح هذه النقطة نصطدم مرة أخرى بمفهوم فينومينولوجى يحكم أفكارنا عن الفن، وهو مفهوم " الذات المؤسسة للمعنى".

وأود أولا أن أوسع المثال الذى طرحته "هدى وصفي" حول إنتاج ما هو فنى عبر آليات أو سياقات غير إنسانية بالدرجة الأولى، فالأمر هنا لم يعد يقتصر على ما تقدمه برمجيات الكمبيوتر من محاكاة ساخرة أو محرفة (parody) للوحة أو لأسلوب ما، بحيث نظل قادرين على محاولة

التأمل فيما خلفها لالتقاط فكرة الأصل الذى صدرت عنه أو تحاكيه، فهذه البرمجيات تستطيع أيضا أن تنتج عملا فنيا بصورة عشوائية، أى عملا لا يستدعى أى أصل سابق له.

وسأضيف أن هذه الحالة لا تنحصر فقط فى الأفق الذى تفتحه تقنيات الكمبيوتر، فمنذ فترة تحدثت مع فنان (سويسرى أو أمريكى حسبما أتذكر) وشرح لى طريقته فى صنع لوحاته التى كان يقام لها معرض فى إحدى صالات القاهرة، قال إنه يختار شجرة قديمة، ويشق جذعها ليستخرج منه شريحة داخلية، ثم عبر بعض العمليات البسيطة يطبع خطوط تلك الشريحة على ورقة معينة يقدمها بوصفها "لوحة" قادرة على إتاحة الفرصة للإنصات الجمالى لما يبوح به جزء من الطبيعة ظل طويلا مسجونا داخل ذاته، حتى آن له أن يتحرر، وهو يرى أن دوره كفنان يقتصر على "إظهار " هذا الصوت المتفرد دائما فيما يبوح به كل مرة، مما يتيح للمتلقى فرصة الدخول فى حوار مع أحد مناطق الطبيعة الخفية.

ولنلاحظ أننا هنا أمام حضور شاحب وشحيح للغاية لما هو متعارف عليه من تقنيات فنية، فما لدينا هنا يكاد يقتصر على طرائق صنع، ولكن هذا لا يعنى أننا ننتقل من مفهوم "الذات المبدعة " إلى مفهوم " الذات الصانعة". فحسبما فهمت من حوارى مع هذا "الفنان" (و بالمناسبة هو يعمل فى مجال التدريس الأكاديمى للفن فى بلده) فإن عمليات تصنيع وإعداد لوحاته غالبا ما يقوم بها مساعدوه وتلاميذه، وبالتالى فنحن أمام حالة تكاد تكون نموذجية "لموت المؤلف" أو "موت المبدع" عبر هذا التنحى الكامل للذات الإنسانية فى العملية الفنية.

وهكذا فإن مفهوم "الذات المؤسسة للمعنى"، بل ومفهوم المعنى أيضا باعتباره "سرا" لا يمكن تمريره– إنتاجا وتلقيا– إلا من ذات إلى أخرى، هذا المفهوم لا أقول إنه يتم الآن تجاوزه، ولكنه – على الأقل– يتعرض لانتهاكات شديدة، وفيما يبدو فإن هذه الانتهاكات التى ينتظم إيقاعها أكثر فأكثر ستستمر بحيث قد تفضى بنا فى النهاية إلى واقع مختلف تماما للظاهرة الفنية والجمالية.

عادل السيوى:

يستدعى تعريف الصورة الفنية، وأن نتكلم حول تاريخ الفن، وثوابته، وما هى الظاهرة الفنية؟ ومتى ظهرت كلمة "فن"؟ وهل يوجد مفهوم واحد لما هو فنى ؟ أم إنه مفهوم دائم التطور. و هذا سيفضى بنا إلى ما طرحه "عبد الناصر حنفي"، بحيث سيتعين علينا أن نتساء ل أيضا عما هو فنى فى تقديم ما أنتجته الطبيعة بوصفه لوحة.

عبد الناصر حنفى:

وماذا عما يقدمه " آندى وارهول" من لوحات تكاد تقتصر على توزيع– بطريقة القص واللزق– لصور موجودة فى الواقع بالفعل مثل صور "مارلين مونرو"؟

عادل السيوى:

ولماذا التوقف عند "وارهول" أو غيره، فالأمر يعود أساسا إلى تيار "الفن المفاهيمى" (conceptualism) والمبنى على فكرة إنهاء الفن بوصفه مستودعا للجمال، وهو التوجه الذى بدأ مع " ديشامب".

ولكن دعونى أقول إن الصورة فى الغرب قد مرت برحلة طويلة تحدث عنها وحللها عدد كبير من الفلاسفة، بحيث تم بلورة تحولاتها الفارقة، وخاصة تحولها من الدور الطيب أو الإيجابى بوصفها ظاهرة تساعد على رؤية الواقع والتفاعل معه، إلى الدور الشريرالذى يعوق رؤية هذا الواقع، وقد قال "كافكا" يوما إن الصورة يمكن أن تصبح حائطا يحجب الرؤية عن العين.

وقد قطع الغرب مسارا طويلا فى علاقته بالصورة، فمن الصورة كمحاولة لكشف الحقيقة، إلى الصورة كواقع منفصل، إلى الصورة- الآن- كمحاولة لإزاحة الواقع، وهذه الحالة الأخيرة يصفها "دوبريه" فى صيغ تشبه المعادلات، مثل:

المرئى = الواقعى = الحقيقي

لا يمكن بيعه = غير واقعى = لا قيمة له

وهو يخلص من تحليلاته إلى أن هاتين المعادلتين متطابقتان بحيث يمكن لأى منهما أن تحل محل الأخرى.

ويقدم" دوبريه" هذه المعادلات بوصفها اشتقاقا مباشرا من ظاهرة " إزاحة المرئى للصورة"، فالصورة تقوم على تأسيس علاقة ما بالواقع، بينما هذا المرئى أو البصرى يقدم نفسه بوصفه بديلا للواقع وعازلا له، وعلى هذا النحو فأنت مخطئ إذا لم يكن لديك ما تظهره، فمجرد عدم قدرتك على التحول إلى شيء يمكن رؤيته يعنى أنك بالضرورة مذنب.

لقد مضينا وراء الغرب فى معظم خطواته، وهو ما يجعلنى أتساءل عما إذا كنا سننزع إلى استنساخ هذا الدور الشرير للصورة فى واقعنا ؟ هذا هو سؤالنا الكبير الآن.

ومع ذلك فالغرب يشهد أيضا حركة متنامية تناهض موضوع موت الصورة وانتصار المرئي، وذلك عبر محاولة التحالف مرة أخرى مع الصورة بوصفها تمثل القدرة على الكشف، والإصرار على طرح فكرة الحقيقة، وهو ما يضعنا بمواجهة التساؤل حول الجانب الذى سنكرس جهودنا لصالحه. و هذا يعود بى إلى ما طرحته منذ البداية حول حاجتنا إلى وعى نظرى جاد حول موضوع الصورة، وذلك لأن هناك خطرا حقيقيا يستدعى أن نواجهه بفحص واقعنا وتحديد خياراتنا، بحيث نكف عن إنتاج النسخ الباهتة، ونقلع عن الاستسلام لفكرة أو هاجس "التأخر عن"، وفى اعتقادى أن لدينا الفرصة لتحقيق هذا المطلب، وهو ما أود بلورته فى اقتراح يتمتع بالصبغة العملية.

دعونى أقول أولا إن طرح موضوع الصورة على النحو الذى نقوم به.الآن يعنى أننا نقترب بالفعل من الوعى بأهميته، وهو ما يتيح أمامنا فرصة تطوير هذا الاهتمام عبر تأسيس "كيان" (form) يتشكل من تخصصات مختلفة ومتعددة ويعكف على بحث موضوع الصورة فى كافة جوانبه، بحيث يصل إلى إنجاز " نص تحليلي" يمكن أن يعتبر بمثابة حجر أساس فى إقامة وعى نظرى جاد، وبلورة علاقة معرفية حقيقية مع ظاهرة الصورة فى ثقافتنا.

وليس من الصعب تحويل هذا الاقتراح إلى إجراءات عملية، فمن الممكن بسهولة أن يتم تبنى "الكيان" المذكور عبر مؤسسة أكاديمية، أو مجلة، أو عبر أى من أجهزة وزارة الثقافة.

ومن جهة أخرى فإذا ما واصلنا الإصغاء للحس العملي، فبوسعنا التفكير فى المزيد من التحديد لمهمة هذا "الكيان"، فعمليا لابد من البداية عبر نقطة ما، وأتصور أن "القرن العشرين" الذى لم يقرأ حتى الآن من زاوية علاقته بالصورة، يصلح كنقطة بداية، أو كمجال للبحث، فهو فترة مغلقة، أى لها بداية ونهاية، كما إنه قد شهد مجموعة هائلة من المتغيرات والمستجدات المتعلقة بفاعلية الصورة فى ثقافتنا، وهو الموضوع الذى سيتعين على هذا الكيان أن يدرسه بدقة عبر تحليل علاقته بما حدث فى الغرب تحديدا، وذلك ليس "حبا" فى الغرب ولكن لعدم إمكانية تجاهل ذلك المؤثر الكبير الذى يطرق أبوابنا بصفة مستمرة.

هدى وصفي:

أتفق مع " عادل السيوي" فى أننا بحاجة فعلية إلى هذا النمط من الاشتغال البحثى الذى يقترحه.

عز الدين نجيب:

استجابة لمحاولة الحديث انطلاقا من الحس العملي، فلدى ملاحظة بصدد اتخاذ القرن العشرين برمته كمجال للبحث المقترح، فهذا القرن كان متاهة كبرى قد تفوق ما نعايشه الآن، فاشتباكاته، وتعقيداته، وتحولاته السياسية، وتعدد المسارات التى قطعها بين أنماط كثيرة للغاية من إنتاج الصور والتصورات والفلسفات، كل ذلك يجعل من الصعب الإحاطة به ودراسته على نحو يفضى إلى نتائج عملية، ولهذا أقترح أن يتم تركيز موضوع الدراسة حول تجربة تتمثل فيها العلاقة بين الصورة فى ثقافتنا، والصورة عند الآخر، على أن نختار تجربة من النوع الذى تداخلت فيه الثقافتان على نحو أدى لنشوء مركب ثالث.

عادل السيوى:

ربما لو بدأ هذا العمل لرأى القائمون عليه أن هناك محددات أهم أو أكثر دقة مما نفكر فيه الآن، وهذا متروك بالطبع للمسارات التى سيفتحها هذا الأفق لنفسه، و بصفة أولية فلسنا بحاجة إلى ما يتجاوز الاتفاق على ضرورة وجود تخصصات متعددة تعمل على دراسة ظاهرة الصورة فى مختلف المجالات المتصلة بها بحيث يمتد الأمر أيضا لدراسة الصورة الأدبية فى إطارها الثقافى كما طالب " محمد العبد".

ومع ذلك أريد أن أقول إنه مهما طالت الفترة الزمنية المقترحة فإن العمل على أسس منهجية سيؤدى إلى بلورة أسئلة، أو جدليات أساسية للبحث، فمثلا، هناك تحليلات تدرس الفن الأوروبى فى القرن العشرين بأكمله عبر جدلية واحدة هى "الإظهار والإخفاء"، بمعنى أن ثمة محاولة كبيرة لإظهار الأشياء، وأخرى لإخفائها، فمن " دوشامب" فصاعدا تتأسس محاولة لإلغاء فكرة الصورة، بينما فى مقابل ذلك تنمو محاولات أخرى لإعادة فرض وجود الصورة، وبدون الدخول فى التفاصيل، فلا أعتقد أن "الكيان" المقترح يمكن أن يؤدى المهمة المنوطة به دون أن يتبنى جدليات مشابهة.

هدى وصفى:

لننتقل الآن إلى معالجة محور علاقة الصورة بالحرب، ففى رأيى أن ظاهرة الحرب قد بلغت حدا أصبح معه كل تاريخ العنف الإنسانى بريئا بالقياس إليها، فقد تم تجاوز مفهوم الحرب بوصفه نشاطا معلنا- وطارئا- يستمر لفترة زمنية ثم ينتهى، حيث أصبحت الحرب اليوم عنفا مستمرا يجرى توزيعه يوميا مع صوره على نحو يدفع ظاهرة النفور من الأشلاء التى تحدثنا عنها إلى التوارى والاختفاء.

عز الدين نجيب:

على مدى التاريخ الإنسانى منذ الفراعنة مرورا بالإغريق والرومان والعصور الوسطى،كانت الحرب موضوعا أساسيا للتصوير والنحت، وكانت الصورة فى هذا الإطار تقدم كل ما يتعلق بالحرب من معلومة أو حدث أو علاقات،أى كل ما تتكون منه الحرب،التى أصبحت على هذا النحو- وبفضل الصورة أساسا- جزءا من أدبيات الطبيعة البشرية، فلولا الصورة لظلت الحرب مجرد فعل بربرى نعاين نتائجه دون أن نراه، بمعنى أن الصورة عبر إعادة إنتاجها لفعل الحرب دشنت نفسها بوصفها محلا لتراكم الخبرة الإنسانية بهذه الظاهرة.

ولو قفزنا إلى القرن العشرين، سنجد أن الحرب كانت عنصر فعالا فى إنتاج الصورة لدى مجموعة من الفنانين الذين يأتى على رأسهم "بيكاسو" بلوحته الشهيرة "الجرنيكا"، والتى قدمها

عبر بناء جمالى يبتعد عن منطق المحاكاة أو التمثيل، لتستلهم ما يمكننا تسميته بمنطق التفكيك،ومع هذه اللوحة التى لم يستطع الإبداع تجاوزها حتى الآن أصبح فعل الحرب محركا لقوى إبداعية ترفضه وتدينه.

عادل السيوى:

اسمحوا لى أولا أن أطرح قراءتى الخاصة للوحة "الجرنيكا" فهذا العمل المذهل لا يقوم على فكرة الحرب فحسب بقدر ما يقوم على فكرة الوجود المهدد للإنسان،ولحضارته، ولكل ما يبنيه،وليس فى اللوحة أى تكوين إلا وهو يبدو مفتتا وغير قادر على الاحتفاظ بتماسكه.

أما عن علاقة الحرب بالصورة، فهى علاقة غائرة فى القدم بالفعل، وإن كان الأمر هنا لايقتصر على الصورة الفنية، فغالبا ما كان العنصر البصرى يلعب دورا شديد الأهمية فى مجريات الحرب ذاتها، فلدينا رموز بصرية مثل الراية المكتوب عليها عبارة "لا إله إلا الله" والتى كانت تمنح المحارب قوة ضخمة أثناء القتال، ونفس الشيء ينطبق على الصليب، والفن أو السينما تحديدا قد التقطت الأهمية الفائقة التى تلعبها هذه الرموز البصرية فى الصراعات البشرية، ففى فيلم "الساموراى السبعة" سنجد أن "كيروساوا"يركز على رمز الدائرة التى تمثل وجود واستمرارية هذا المجتمع الصغير الذى يتعرض له الفيلم، بحيث أن مفهوم الانتصار لا يتعلق سوى ببقاء هذه الدائرة وعدم انفصامها.

هدى وصفى:

أعتقد أن الحديث عن الدور الذى تلعبه الرموز البصرية فى الحرب يقودنا إلى رصد التطور الحاصل الآن، فانغماس الصورة ضمن مجريات الحرب أضاف إلى العملية ضلعا ثالثا-ذلك المشاهد أو المراقب- بالإضافة للضلعين التقليديين اللذين يدور بينهما القتال، وحضور الحرب لدى هذا الطرف الثالث يتم دائما عبر استقباله للصور، مع ملاحظة أن خاصية إلغاء المسافة الزمنية الفاصلة بين الحدث وبث صورته يجعلنا هنا أمام حالة من المعايشة المستمرة والآنية للحرب كحدث مستمر وغير منتهى، وهو أمر يعنى التحول الجذرى فى بنية ظاهرة الحرب التى أصبحت أكثر امتدادا وانتشارا فى المكان (لم تعد الحرب بحجم ساحتها أو ميدانها بل بحجم الشاشات التى تبثها، أى بحجم العالم) وكذلك فى الزمان،وأعنى الزمان الحاضر تحديدا، فهى لم تعد خبرا أو حكاية منتهية فى الماضى بل واقعاً يتجلى أمامنا فى نشوئه وقبل اكتماله الذى يمكن أن يجذب مصائرنا معه.

محمود نسيم:

أود تعزيز هذا التحليل الذى يتناول التغيرات الزمكانية لظاهرة الحرب تحت تأثير فعالية الصورة، وسأستعير مصطلح "تشومسكى "عن "الحروب الاستباقية" التى يرى أنها باتت تمثل توجها استراتيجيا للإدارة الأمريكية، لأقول أن هذا التوجه يأتى مصحوبا بصور استباقية للحرب، بحيث سيبدو الأمر كما لو كانت الحرب هى مجرد مجموعة من الصور المعدة سلفا، والتى يأتى الحدث الواقعى كتحقق لها، ولكنه تحقق لا يقوم بإنهاء دور الصورة بل على العكس يعمل على إنتاج المزيد منها.

والصور الاستباقية للحرب تقوم بصفة أساسية على ما هو ملغى، أى أنها تقوم على حذف كم هائل من الصور والوقائع والأحداث لإخلاء الساحة لتلك الصور المراد طرحها، بحيث تبرر وتفسر وتؤسس للحرب القادمة، وبالتالى فالصورة تلعب هنا دورا أهم كثيرا من دورها الأيقونى

القديم، فهى تهدف أساسا إلى السيطرة والهيمنة على "ذهنية المتلقي" بحيث يصبح الموت الإنسانى بوقعه الأسطورى والطقسى مجرد نقطة ضوء على الشاشة، فيما تتحول الأشلاء إلى مساحات ملونة تزركش صورة كبيرة، وهو ما يفسر تزايد أعداد القتلى من المصورين في الحروب المعاصرة التى أصبحت ماهيتها تقوم على تصنيع الصور من ناحية، وإلغائها من ناحية أخرى. وإذا ما عدنا إلى ما طرحته "هدى وصفي" حول التغيرات فى زمكانية ظاهرة الحرب، فسنجد أن فاعلية الصورة لا تشمل الحاضر الآني للحرب فحسب، بل تمتد أمامها وخلفها فى الزمان لتصنع لها ماضيا ومستقبلا، أى أنها تنشر الحرب عبر كافة الأبعاد الزمنية.

شاكر عبد الحميد:

سأتحدث عن جماليات تلقى الصورة فى فن السينما، وإن كان معظم ما سيقال يصدق أيضا على التليفزيون وفنون الفيديو.

ولنلاحظ إنه مع التوسع فى استخدام المونتاج وأساليب السرد المركبة تغيرت الاستجابة للأفلام بحيث تعارضت جماليات السينما مع جماليات أخرى - سابقة عليها- تقوم على أساس التأمل البعيد والمسافة النفسية، كما يحدث مثلا عند تأمل لوحة أو تمثال موجود "هناك" على الجدران أو فوق قاعدة، فى حالة انعزال واكتفاء بذاته.

ومسألة تلقى لغة الصورة المجسدة فى السينما تشتمل على العديد من الاستجابات المعرفية والوجدانية والسلوكية. وبدءا من خطوات تقديم أى فيلم تعمل المؤثرات السمعية والبصرية على خلق جو من التوقع والترقب وحب الاستطلاع لدى المشاهد الذى سيسعى لمعرفة الأحداث التالية والاستمتاع بالمشاهد الحالية أيضا، وهذه الحالة يرافقها عادة الحاجة إلى "الجدة "، أى النزوع إلى توقع ما هو غير مألوف، وهو ما تغرزه السينما لدى متلقيها عبر توجهها المحموم إلى ما هو مدهش، وإلى الإثارة الدائمة للانفعالات.

وتقوم عمليات استثارة حب الاستطلاع والرغبة فى الجدة وفى كل ما هو جذاب وممتع ومثير للوجدان على أساس مفهوم قريب مما أسماه القديس "أوغسطين" باسم الفضول أو حب الاستطلاع وذلك عبر تصنيفه لما سماه شهوة الأعين، ففى مقابل تلك المتعة البصرية المرتبطة بالحس الجمالى وبالجمال بمعناه الكامل والراقى والسامى (والذى وصفه كانط بإنه غائية بلا غاية) فإن الفضول يتحاشى فى رأيه الجميل ويذهب خلف نقيضه تماما، أى ينزع إلى غير المكتمل والناقص والمشوه والغامض، من أجل لذة المعرفة والاكتشاف، بحيث يجتذب المشاهد نحو ما هو غير مألوف، مثل جثة مشوهة أو مبتورة الأطراف.

والانجذاب نحو الغريب و الكريه والمنفر والمثير للخوف و الاشمئزاز هو ما ربطه فرويد وأتباعه بحالات التلصص والفضول الجنسى، بينما ربطه "برلين" العالم الكندي- بعمليات التفضيل الجمالى، وربطه آخرون بالجاذبية السينمائية وخاصة ما يتعلق منها بالجوانب غير المثيرة للاسترخاء أو الراحة، وهذا الانجذاب يفسر اهتمام السينما العالمية الآن بأشياء مثل: العقارب المفترسة، والنمل الكبير، والحيوانات الضارية، والفيضانات، والزلازل، والجرائم، وقصص العصابات، والحكايات البوليسية، والخيال العلمي، وكل ما من شانه أن يستثير حب الاستطلاع والخوف والترقب والحذر والتوتر والتوجس والتى تفضى فى النهاية إلى حالات التخفف والراحة والتوازن.

وتستعين السينما بتقنيات تجسيم الصوت الحديثة، وتجسيم الصورة على نحو يكسبها عمقا وهميا، وغير ذلك من المؤثرات، من أجل وضع المشاهد فى قلب الأحداث، وكما قال " كراكوير"

فإن الفيلم قد أصبح "عملا فنيا يتكون من المؤثرات على نحو كلى، عملا يحاول أن يهاجم كل حواس الإنسان باستخدام كل الوسائل الممكنة".

إن الإشعاع المفاجئ للانفعالات والأفكار الذى يتحقق فى السينما المعاصرة إنما يكشف عن تفكك أو تشظى خبرة الإنسان الحديث فالحاجة الغلابة للإثارة، و"المشهدية" الكاملة لكل أنواع المثيرات البصرية والسمعية، هى الشاغل الحديث لحب الاستطلاع القديم الذى سعى وراء الغامض والغريب والخفى، فى عالم يشعر فيه الإنسان بإنه يفقد أو يفتقد أشياء كثيرة كانت ترتبط بالجماليات القديمة، جماليات التأمل والاسترخاء.وتكمن قيمة السينما فى عرضها لهذا الافتقاد الجوهرى للتماسك الذى يعانى منه الإنسان الآن، ويكمن جمال السينما فى أنها تعرض هذا الفقد، وتعرض معه أيضا حالة من الاستعادة له.

إن هذه الحداثة فى التكنيك كثيرا ما تصاحبها عملية استعادة ضمنية للثقافة التقليدية،والفن التقليدي، ولعمليات التأمل الجمالى ولحالات الاكتمال التى هى نقيض التفكك الذى يستثير حب الاستطلاع، إن مظاهر الرعب التى نواجهها على شاشة السينما تفوق ردود الفعل الجسمية البسيطة التى توجد لدينا خلال خبرة المشاهدة، لكنها تماثل أيضا العديد من مظاهر الرعب التى تواجهنا فى شوارع المدن الحديثة حيث السيارات المندفعة والموت الذى يوشك أن يطال كل إنسان، هذه الخبرة الخاصة بالمشاهدة ذات الطبيعة المزدوجة من حيث أنها تشبه الحياة لكنها ليست الحياة، تحول الصور الساكنة إلى إيهام متحرك تلعب فيه الدهشة والفضول والمعرفة الحقيقية أدوارا مهمة ويستمد من خلال ذلك ومعه نوع خاص من المتعة الناتجة عن ذلك التخفف المفاجئ من التوتر، وكذلك التراوح بين الصدمة وإثارتها نتيجة الايهام بالخطر، والبهجة نتيجة التخفف من هذه الاثارة، ثم نتيجة التعرف على أن الامر كله مجرد إيهام ممتع وخيالى يوشك أن يكون كاملا.

تسمح الكاميرا والتقنيات السينمائية بالتعاطف أو التقمص مع ما يحدث أمامنا على الشاشة ويكون هذا ممكنا من خلال الشعور الخاص بأننا نرى دون أن يرانا أحد، ويسمح هذا بحدوث أو ظهور درجة عالية من الحرية الخاصة فى الهم والانفعال.

وتقييم ما يحدث أمامنا على الشاشة هو عملية معرفية تبلور كل الاستجابات التى تحدث أثناء المشاهدة، وهى قد تشتمل على أساليب مواجهة مثل الإنكار أو الابتعاد أو عدم مواصلة المشاهدة، أو التهكم أو الشعور بالاستعلاء على ما يحدث أمامنا، كما تشمل أيضا الانفعالات، مثل القلق والضحك المزوج بالخوف أو الشعور بالمتعة وحب الاستطلاع والرغبة فى المواصلة.

إن تذوق المثيرات المخيفة والمرعبة والمثيرة للتوتر والقلق ليس شيئا جديدا،فالوسائط فقط هى التى تغيرت. لقد عادت أساطير الوحوش والكائنات المخيفة أو غير المنظورة التى سادت الفكر الإنسانى فى مراحله البدائية، وهى تتجول الآن وتتجسد عبر تلك الوسائط.

وقد حاولت العديد من الدراسات تقديم تفسير لذلك الميل الخاص لدى الإنسان للاستمتاع بالأعمال العنيفة، ونذكر من هذه التفسيرات:

١- وجود نزعة سادية غريزية لدى الإنسان.

٢- تدهور المجتمع المدنى واكتظاظه بمظاهر رعب حقيقية تعبر عنها تلك الأفلام .

٣- والبعض رأى أن هذه الكائنات الغرائبية السينمائية هو استمرار لظاهرة الوحوش والسحرة والشياطين والمخلوقات العجيبة فى الأساطير والقصص الخرافية والنصوص المقدسة والأعمال الأدبية.

٤- كما أن البعض الآخر يركز أكثر على هذه الأعمال بوصفها تتعلق بتكوين أساليب مواجهة مناسبة تجعل الإنسان يسيطر على مخاوفه التى لا يستطيع أن يسيطر عليها فى الواقع.

٥- وهناك عالم يدعى " تسوكرمان" ربط بين هذا الميل لتفضيل أفلام الرعب والإثارة وبين سمة "البحث عن التنبيه الحسي" أو البحث عن الإثارة الحسية، والتى عرفها بأنها تتجلى فى البحث عن المتنوع والجديد والمركب، وعن الاحساسات القوية والمكثفة والممزوجة بالرغبة فى القيام بمخاطرات عقلية وجسمية واجتماعية.

هدى وصفى :

أعتقد أننا سنكتفى بهذا القدر من الحوار على أن نستكمل فيما بعد المشروع الذى دعا إليه عادل السيوى ووافق عليه المتحاورون من أجل "قراءة بصرية لتاريخ القرن العشرين" ونشكر لكم حضوركم.